أمام عقلين عظيمين!

لن يكون افتعالاً أن أجمع فى هذه الكلمة بين طه حسين الذى نحتفل فى هذا الشهر بالذكرى الثانية والعشرين لرحيله، والشاعر **پول ڤاليرى** الذى يحتفل الفرنسيون ونحن معهم بمرور نصف قرن على رحيله هذا العام. فليس الجامع الوحيد بين الرجلين أننا نحيى ذكراهما فى وقت واحد، وإلا فالراحلون مع طه حسين فى أكتوبر من عام ١٩٧٣ كثيرون، والراحلون مع **پول ڤاليرى** فى العام الذى رحل فيه أكثر.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إننى أجمع بين الرجلين، لأن الحياة مدت بينهما جسوراً كثيرة قبل أن يجمعهما الموت. وإذا كانت الذكرى مناسبة توجب الحديث عنهما فى هذا الوقت، فبإمكاننا أن نذكرهما معاً فى أى وقت، دون انتظار مناسبة بالذات.

والحديث عن طه حسين و**پول ڤاليرى** فى هذه المساحة المحدودة يعنى أن نظلمهما معاً، وأن نظلم الشاعر الفرنسى أكثر، لأن كُلاً منّا يعرف طه حسين على نحو من الأنحاء. أما **پول ڤاليرى** فمعظمنا لم يسمع عنه. ولا شك أننا قرأنا بعض مؤلفات طه حسين، وفينا من قرأ جانباً كبيراً منها، وهناك من قرأها كلها، واطلع أيضاً عل بعض ما كتبه النقاد عنه أو قرأ الكثير منه. فإذا كنا فى حاجة إلى المزيد، فالإشارة إلى طه حسين فى هذه الصفحات القليلة لا تفيد. ونحن مع طه حسين فى حاجة إلى قراءة أعمق ومراجعة أشمل، وموازنة بين ما يقوله عنه المختلفون حوله من الأنصار الكثيرين. والمعارضين الكثيرين.

لم يكن طه حسين مجرد ناقد مرهف الذوق واسع المعرفة عظيم الشهرة بالغ النفوذ. ولم يكن مجرد مؤرخ له فلسفته المستخلصة من سياحاته الموفقة فى سيرة البشر، وله قدرته على جمع المعلومات من مصادرها الأولى، وله منهجه العقلى

بول فاليرى

طه حسين

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى فهمها واستخلاص الحقائق والنتائج منها بمهارة الأستاذ الخبير وشجاعة المعلم الرائد الذى يصدع بالحق ويعلنه، لا يتردد أمام سلطة، ولا يتراجع أمام فكرة ثابتة أو وهم مستقر يقوم عند رجل الشارع مقام المقدسات. ومن هنا ردود الفعل العنيفة الصاخبة التى تعرض لها طه حسين من رجال الأزهر، أو من رجال البلاط، أو من الغوغاء، أو من المثقفين المحافظين ومنهم بعض زملائه فى الجامعة.

وطه حسين المفكر لا يقل أصالة وخطراً عن طه حسين الناقد المؤرخ. فوراء كل ما أنتجه طه حسين فى الدراسة الأدبية، والنقد، والتاريخ، والتربية فكرة هى جوهر كل أفكاره، وهى إيمانه الذى يبلغ مرتبة الإيمان الدينى بالعقل. العقل الذى أنشأ الحضارة، والذى يستطيع وحده أن يفهم الحضارة، وينقد الحضارة، ويحفظ الحضارة من الدمار. فهو وراء كل فعل إنسانى، لأن كل فعل إنسانى تجسيد لفكرة من أفكار العقل، أو خطرة من خطراته، أو شطحة من شطحاته، أو كبوة من كبواته. فالعقل يتقدم ويتراجع، ويتشجع ويجبن، وينهض ويكبو، ويخطئ ويصيب، ويعقل العالم ويعقل ذاته، فبإمكاننا أن نمجد العقل ونتشبث به حتى فى عصور الانحطاط العقلية. بل إن حاجتنا إليه فى عصور الانحطاط أشد وأمسّ منها فى عصور النهضة والازدهار.

والعقل هو جدارة كل البشر بأن يكونوا بشراً، وهو فضيلتهم وعطيتهم المشتركة، فليس هناك شىء اسمه عقل عربى وعقل أوربى، أو عقل شرقى وعقل غربى، اللهم إلا من باب المجاز، حين نطلق الجزء على الكل فنسمى ما هو إنسانى عام بما هو خصوصية قومية أو تاريخية. نقول مثلاً إن العقل الشرقى عقل غيبى، لأن الأديان السماوية ظهرت فى الشرق ومازالت تؤثر فى حياته. وهى حقيقة يفسرها سبق الشرق إلى الحضارة وانكفاؤه بعد ذلك على ذاته عصوراً طويلة،

وليس هذا التفسير الشائع الذى ينفى عن الشرقيين القدرة على التفكير المنطقى الموضوعى المنظم نفياً مطلقاً، ويجعل هذا التفكير جبلة غربية لا يمكن أن يكتسبها الشرقيون.

والدليل القاطع على فساد هذا التفسير أن الدين الذى ظهر فى الشرق انتقل إلى الغرب وانتشر فيه، وصنع مجتمعاته ومؤسساته وثقافاته عصوراً طويلة. والعكس صحيح، فالفلسفة التى ظهرت فى الغرب انتقلت إلى الشرق وأثرت فى ثقافاته، بل أثرت أيضاً فى دياناته. مع أن الفلسفة التى أقصدها هنا هى الصورة اليونانية للتفكير الفلسفى الذى ثبت لنا الآن بما لا يدع مجالاً للشك أن ميلاده الأول كان فى مصر وبابل والصين.

وعلى أساس العقل والإيمان المطلق به أقام **طه حسين** كل ما أقامه من أبنية باذخة، وأنتج كل ما أنتج فى الأدب والتاريخ والتربية، وأبدع أيضاً كل ما أبدع فى الرواية، والسيرة التاريخية، والسيرة الذاتية.

فى كل ما كتب كان **طه حسين** يصف عمل العقل ويتتبع خطواته، ويحاوره ويجلله، ويستنهضه ويستفتيه.

العقل هو الشخصية الأولى فى عمل طه حسين، وهو الذى لعب دور البطولة فى حياته كلها، كما لعب دور البطولة فى شعر أستاذه القديم أبى العلاء :

يرتجى الناس أن يقوم إمام
ناطق فى الكتيبة الخرساء
كذب الظن، لا إمام سوى العقل
مشيراً فى صبحه والمساء
فإذا ما أطعته جلب الرحمة
عند المسير والإرساء

ومن إيمان **طه حسين** بالعقل إيمانه بالحرية، فالإنسان هو صانع قدره ومصيره، وإيمانه بالتقدم، لا أن التقدم قانون أو قدر يفعل فعله بدون إرادة الإنسان كما يزعم بعض أصحاب الجبر التاريخى، بل التقدم اختيار إنسانى ينتج عن قدرة الإنسان على محاكمة ماضيه وصنع مستقبله. ومن إيمان **طه حسين** بالعقل إيمانه بأن الإنسان طاقة خلق وإبداع مستمر، فما دام كل ما تحقق فى الماضى كان بإرادة الإنسان ومن صنع يديه، فكذلك فى المستقبل الذى لا يصح أن يكون تكراراً أو محاكاة لعصر سابق، لأن المستقبل زمن آخر يحتاج إلى عمل جديد.

العقل إذن هو فضيلتنا الأولى، منه تنبع كل الفضائل وبه يكون الإنسان إنساناً. وعلى العكس، فالخرافة، والعادة المستحكمة، والتقاليد المتحجرة هى أم الرذائل، وبها يتراجع الإنسان قاطعاً آلاف السنين وملايينها إلى الوراء، ليعود حشرة، أو سمكة، أو قرداً فى أحسن الأحوال!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فإذا كان لهذه الإشارات أن تساعدنا على استحضار صورة طه حسين فى ذكرى رحيله، فهى مدخلنا ايضاً إلى الحديث عن **پول ڤاليرى** الذى لم يعرفه من عرفوه إلا عن طريق طه حسين، ولم يعرفه طه حسين، إلا عن طريق إيمانه بوحدة العقل ووحدة الحضارة، هذا الإيمان الذى هداه لمعرفة أرسطو، وهوميروشيشرون، وڤولتير، ومونتسكيو، وروسو، واندريه جيد، وڤاليرى، وأونجاريتى، فاتخذهم أساتذة وأشقاء لم يفرّق بينهم وبين امرئ القيس، وطرفة، وابى نواس، والمعرى، وابن خلدون وأحمد لطفى السيد، وتوفيق الحكيم، والعقاد.

وپول ڤاليرى مجهول أو شبه مجهول عند غالبية القراء العرب الآن. لأنه شاعر أجنبى، ولأنه لم يعد معاصراً لنا، ولأن ما ترجم له وما كتب عنه فى لغتنا أقل من القليل، فمن الواجب أن أعرّف به ولو فى عبارات تفسر احتفال الفرنسيين وغير الفرنسيين به هذا العام.

پول ڤاليرى قمة من قمم الأدب الفرنسى والإنسانى فى هذا العصر. فهو شاعر وناثر من أرفع طراز. وهو كطه حسين طاقة خلق متفجرة، وجملة مبدعين فى رجل واحد جمع فى حياته بين التواضع والكبرياء.

يعده البعض أكبر شاعر فرنسى فى القرن العشرين.

ويرى **اندريه جيد** وهو سيد من سادة اللغة الفرنسية أن خواطره التى كتبها بعنوان «أمسية مع مسيو تست» عمل رائع لم يسبق له مثيل فى أية لغة من اللغات.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وقد كتب **ڤاليرى** هذه الخواطر نثراً، يرسم فيها صورة عقل مثقف يعيش فى عالم من المجردات، يكتفى بتأملها، يعاشرها ويحاورها، ولا يحاول أبداً أن يجسدها فى عالم الواقع، لأنها إن تجسدت سقطت فى نظره، وفقدت كل ما لها من حياة ورفعة وجمال.

والذين قرءوا **پول ڤاليرى** وعاشروه يعرفون أنه لم يكن فى واقع حياته إلا «مسيو تست»، وأن هذا السيد ليس إلا **پول ڤاليرى** الذى هجر مقاعد الدراسة وهو صبى، وضاق بما كان يردده المدرسون. وبعد أن نظم قصائده المبكرة التى حققت له شيئاً من الشهرة هجر الشعر فلم يصدر مجموعته الأولى إلا وقد قارب الخمسين. وبعد أن وهب نفسه للأدب تذكر الرياضيات التى أهملها من قبل وفشل فى دراستها، فعاد إليها من جديد، وتفرغ لدراسة الجبر، والهندسة والفلسفة، والرقص، والعمارة خمسة عشر عاماً كاملة، حتى أصبح مرجعاً فيها.

كان **ڤاليرى** يهرب دائماً من الاحتراف إلى الهواية، أى من الارتزاق بالثقافة إلى المتعة بها والتعبّد فى محرابها، لأن اتخاذ الثقافة سبيلاً إلى كسب الرزق يفضى لا محالة إلى إغراق السوق بالإنتاج الثقافى الردىء. فالمنتج محتاج للمال، والمستهلك راضٍ بما ينشر، وهما معاً متواطئان على الاستسهال وعدم الإتقان. هذا، مع أن **ڤاليرى** الذى لم يكن حتى أتته الشهرة العريضة وارثاً أو صاحب منصب، بل كان موظفاً بسيطاً ينفق مرتبه المحدود على تثقيف نفسه ولا يكاد يشعر بالشبع كما اعترف هو نفسه حين سمع متحدثاً يذكر الأدباء الذين يسرت لهم الشهرة حياتهم العملية، فلاموا بين مطالب

الفن ومطالب الحياة. «وكأن **بول ڤاليرى**، أحس فى حديث هذا المتحدث تلميحاً إليه أو تعريضاً به، فقال ـ والرواية لطه حسين ـ هذه الجملة التى لن أنساها، فى ذلك الصوت الذى لن أنساه؛ نعم بعد أن كادوا يموتون جوعاً»!

ولقد ظل **بول ڤاليرى** يتحاشى الكتابة، مع أنه لم يكف فى يوم من أيام حياته عن الكتابة، لأن استحالة الفكرة إلى كلام مكتوب تعنى موت الفكرة. فإذا جلس فى النهاية ينظم أو يكتب خرج من كل انفعال، وأخذ يثبت ويمحو، ويحذف ويضيف، كأنه ممثل مسرحى يؤدى دوراً فيكبح انفعاله هو به ليركز طاقته كلها على إثارة انفعال المشاهدين. لهذا كان **بول ڤاليرى** يسخر من الإلهام كما كان يسخر منه **فلوبير** فى قوله: «الإلهام؟ إنه يعنى الجلوس إلى منضدة الكتابة كل يوم فى الساعة ذاتها»!

كل عمل كتبه **ڤاليرى** لم يكن فى نظره إلا تجربة أو تدريباً على الكتابة. كل عبارة، بل كل كلمة وكل صوت وكل إيقاع عنصر محسوب موزون له وظيفته فى ذاته وفى علاقاته ببقية العناصر. ليس لأن **ڤاليرى** مجرد صانع، بل لأن الكتابة كانت بالنسبة له عملاً يبلغ من الصعوبة حد الاستحالة، فهى تجسيد للفكرة الثرية الرفيعة المعقدة فى أداة مبتذلة بطبيعتها وهى اللغة التى تستخدم هى ذاتها فى البيع والشراء، والعراك والخداع. فإذا كان لابد من أن تؤدى هذه الفكرة أداء لغوياً فلابد من تهيئة النفس وتهيئة الأدوات واستشعار الصعوبة والوصول إلى الكمال.

من هنا كانت قصيدة واحدة **لفاليرى** أو مجموعة من القصائد جديرة بأن تكون حدثاً ثقافياً يهز فرنسا ويهز العالم.

وهذا ماحدث بالفعل عندما نشرت قصيدته «المقبرة البحرية» رغم أنفه. فقد حدث أن زاره فى منزله المتواضع صديقه الكاتب **جاك ريڤير** ذات يوم من أيام ١٩٢٠ فوجده يعمل فى قصيدة لم ينته منها بعد، ومع ذلك أصر الزائر على أن يأخذ صورة من صورها الكثيرة ليقرأها وحده، وإذا بالشاعر يفاجأ بقصيدته التى لم يكن قد رضى عنها بعد منشورة فى «المجلة الفرنسية الجديدة» التى كان يرأس تحريرها **جاك ريڤير**.

وأثارت القصيدة بما فيها من قوة ورصانة وسحر وغموض حركة واسعة من التعليقات فى أوساط القراء والنقاد الفرنسيين الذين اختلفوا حولها مابين متحمس ومعترض. ثم مالبثت القصيدة أن ترجمت إلى الإنجليزية والألمانية والإسبانية ترجمات مختلفة فى كل لغة على حدة، فأثارت فى العالم ما أثارته فى فرنسا، حتى ترددت أصداء ذلك فى الصحافة الأدبية العربية، إذ كتب عنها **طه حسين** فى مجلة «الرسالة» كما كتب عنها وعن صاحبها **صلاح لبكى**، و**إلياس أبو شبكة**، و**سعيد عقل** فى لبنان. وحبذا لو توفر بعض الباحثين على هذا الجانب ليقدموا لنا معلومات صحيحة كاملة حول علاقة الشعراء والكتاب العرب **ببول ڤاليرى**، فلا تزال معلوماتنا فى ذلك مشوهة ناقصة.

وقد حاولت فى حديث أخير أجرته معى صحيفة «الحياة» اللندنية أن أقدم فى هذا الموضوع شهادة ينقصها التوثيق. فقد حمل لى مندوب الصحيفة سؤالاً أملاه عليه المسئول عن الصفحة الأدبية فيها عن علاقتى بشعر **ڤاليرى**، وأثره فى

الشعر العربى، ومابقى من الشعر والشاعر فى الوقت الراهن. وقد أجبت عن هذا كله بقدر مايسمح الحديث الصحفى للإجابة، وتوقفت عن مقدمة السؤال التى تحدثت عن علاقة الشعراء اللبنانيين **بڤاليرى**، ولم تذكر شيئاً عن علاقة المصريين وسواهم من العرب به. وهذا ماحاولت تصحيحه. ففى اعتقادى أن **طه حسين** سبق الجميع لمعرفة **پول ڤاليرى** شاعراً، ومفكراً، وإنساناً.

يقول **طه حسين** فى مقالته المنشورة عن **ڤاليرى** فى كتابه «ألوان» إنه أخذ يقرأ له حين فاجأ مجده الناس فى أعقاب الحرب الأولى، أى منذ أوائل العشرينيات. ثم كتب عنه أكثر من مرة فى مجلة «الرسالة» خلال الثلاثينيات والأربعينيات، وترجم له فيها جانبا من كتابه عن النفس والرقص، وتحدث عنه فى أكثر من محاضرة. ثم أتيح له أن يلقاه سنة ١٩٣٧، واستمع إليه وهو يحاضر فى السوربون عن **ديكارت**، حتى زامله فى «لجنة الفنون والآداب» التى انبثقت عن «مجلس التعاون الفكرى» الذى أنشأته عصبة الأمم. وكان **طه حسين** يمثل مصر فى تلك اللجنة التى كان يرأسها **پول ڤاليرى**، فتوثقت علاقة عميد الأدب العربى بالشاعر الفرنسى العظيم الذى استطاع أن يرد للتراث الكلاسيكى رونقه وبهاءه ويمنحه حياة عصرية جديدة، ويكشف عما كان مستوراً خلف الرصانة والجهامة من ذكائه اللماح، وسخريته المهذبة، وحكمته المرحة، وارتيابه النبيل!

نعم. استطاع **پول ڤاليرى** أن يقهر العصر الذى عاش فيه، لا بالهرب إلى عصر ماض، بل بنجاحه العبقرى فى أن يجتذب لأنبل الأفكار وأعقدها أوسع جمهور من المثقفين والقراء، وأن يكافح بالترفع والسخرية والتواضع والإيمان بالعقل ماساد عصره من ابتذال وطغيان وشراهة حيوانية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولقد خلف لنا **پول ڤاليرى** تراثاً من الشعر لايزال غضاً نضيراً ممتعاً مثيراً. كما خلف لنا تراثاً من الأفكار أصبحت أساساً ومرجعاً لأحدث ماظهر فى علوم الأدب واللسان.

لكن هذا التراث لايزال بالنسبة لقراء العربية مجهولاً. فمن صفحاته التى تبلغ حوالى خمسة آلاف صفحة، لم يترجم إلى العربية إلا صفحات قليلة، بضع قصائد، وثلاث مقالات أو أربع!

فى الذكرى الثانية والعشرين لرحيل **طه حسين** والذكرى الخمسين لرحيل **ڤاليرى** ننحنى أمامهما، ونستمد من تراثهما العون لنسترد ثقتنا بالعقل، ونستشعر جلالة العمل الفكرى وصعوبة الكتابة، ونتعلم التواضع حين تقبل، والكبرياء حين تدبر، وأن نفرح بالحياة، ونسعى لبلوغ الكمال، ونتبرأ من الجهل والخرافة والابتذال والطغيان!

طه حسين
في نص ينشر له لأول مرة

كان طه حسين، منذ عودته من بعثته فى فرنسا سنة ١٩١٩، من أكثر الكتاب اهتماما بالمؤتمرات والندوات الدولية، التى تتيح للمفكرين والباحثين فى أنحاء المعمورة أن يلتقوا على اختلاف اتجاهاتهم وأن يتعرفوا بعضهم على جهود البعض فى البحث وحقائق المعرفة، ويتدارسوا قضايا الثقافة والحضارة والتاريخ، ويقفوا على آخر ما صدر من إنتاج فى مختلف اللغات، وما حُقِّق ونشر من نفائس الآثار والمخطوطات القديمة التى لاغنى عنها لازدهار الإبداع الحديث.

ومشاركة طه حسين فى هذه الجهود العالمية ممثلاً لمصر أو للثقافة العربية أو بصفته الشخصية، يعد جانبًا واحدًا من جوانب حياته الفكرية، ومن مصادر ثقافته، ومن جهاده المتصل، نطالع صفحات منه فى كتبه ومقالاته المتناثرة فى الدوريات. ولكن الجزء الأكبر منه لا يزال مطويا فى محفوظات الجهات التى أوفدته، مثل وزارة المعارف، والجامعة المصرية، ومجمع اللغة العربية .. لا أحد يعرف عنه شيئا، يهدده التلف والضياع.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وقد ساعد طه حسين على أن ينهض بهذه الرسالة إحاطته بالثقافات الإنسانية، العربية والأجنبية، على مدى العصور، وإيمانه الوطيد، فى كل مراحل حياته، بلقاء الحضارات .. هذه الحضارات التى بدأت فى الشرق، فى مصر الفرعونية، ثم تألقت فى اليونان القديمة، وبعد ذلك رفع العرب، فى القرون الوسطى، شعلتها، حتى تسلمتها أوروبا فى بداية عصر النهضة، وتقدمت بها عبر القرون التالية.

وعلى الرغم من المحاولات الفاشلة لإثارة الريبة فى بعض هذه المؤتمرات، خاصة ما يتصل فيها بالاستشراق، وتصويره على أنه مؤامرة استعمارية، فلم يكن طه حسين يحفل بهذه المحاولات.. ذلك أنه كان يرى أن الخضوع لمثل هذه المخاوف يؤدى بالثقافة العربية إلى العزلة، والعزلة تفضى إلى الضعف والموت. وهو أخطر ما يتهدد الآداب والفنون والعلوم العربية، التى كان طه حسين ينظر إليها فى أبعادها الإنسانية المشتركة، التى يثريها الحوار.

وعلينا أن نتذكر أن بين هؤلاء المستشرقين من كانوا أعضاء عاملين فى المجامع العلمية واللغوية، ومن عملوا بالتدريس فى الجامعات وشاركوا فى تحرير دائرة المعارف الإسلامية. وإليهم يرجع الفضل أيضا فى تعريفنا بكثير من كنوز التراث العربى، الأدبى والعلمى والفلسفى وبالحياة الإسلامية، وفق أدق المناهج العلمية.

وفى هذا التقرير الذى قدمه طه حسين إلى الجامعة المصرية سنة ١٩٢٨، بعد حضوره مؤتمر المستشرقين الثانى فى مدينة إكسفورد، يعرض أعمال ووقائع المؤتمر. كما يعرض الجهود التى بذلها بدافع من حسه الوطنى، لكى يعقد المؤتمر دورته التالية فى القاهرة، ولكى تكون مشاركة مصر فيه أكثر فائدة وتأثيرا، فتحقق به غاياته الأساسية، وهى خدمة البحث العلمى، والتقريب بين الثقافات والشعوب، وتعميق عناصر التشابه بينها دون طمس للخصوصيات.

ولاشك أن اهتمام طه حسين بالبعثات، وإدراكه لخطرها الجليل فى التقدم والرقى، يمضى فى هذا المسعى نفسه الذى أراد به لبلاده أن تتبوأ المكانة التى يؤهلها لها مجدها القديم، ومستقبلها المنتظر.

وهذا هو نص التقرير الذى ينشر لأول مرة عن أصولها المحفوظة بين أوراق طه حسين الخاصة، بعد سبع وستين سنة من كتابته.

نبيل فرج

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تقرير عن مؤتمر المستشرقين الذى عقد فى أكسفورد سنة ١٩٢٨

(١) تعود المشتغلون بالمسائل الشرقية أن يجتمعوا من حين إلى حين فى شكل مؤتمر علمى يتعارفون فيه ويظهر بعضهم على ما لبعضهم الآخر من بحث وما وصل إليه هذا البحث من نتائج علمية ويتبادلون فيه الرأى فى كل ما يحتاجون إليه من صنوف التعاون ليتهيأ لهم المضى فى أعمالهم العلمية على أحسن وجه وأشده ملاءمة لحاجات العلم وضروراته.

وكان آخر مؤتمر للمستشرقين الذى انعقد فى أثينا سنة ١٩١٢ وكانوا قد قرروا الاجتماع بعد ذلك فى هولاندا ولكن الحرب حالت دون هذا الاجتماع ولم يتهيأ للمستشرقين أن يلتقوا إلا هذه السنة فى مدينة أكسفورد. وقد أقبلوا إلى هذا المؤتمر أفواجا من كل صوب. ولم تكد أمة متحضرة أو حكومة أو جامعة أو معهد علمى له

عناية بالعلوم الشرقية تهمل أن تمثل فيه. فقد رأينا ممثلين لأمريكا والهند والصين واليابان وفارس وأمم الشرق العربى كلها كما مثلت فيه أوروبا على اختلاف شعوبها وحظوظها من العناية بالعلوم الشرقية.

وأول شىء يحسه المصرى حين يشهد مؤتمرا كهذا هو أن مصر لم تكن ممثلة فيه كما ينبغى أن تمثل وهى مركز الحياة العربية الإسلامية الآن كما كانت مركز الحياة العربية الإسلامية منذ عصر الفاطميين. وفيها ميدان البحث عن الآثار المصرية الفرعونية وعن الآثار المصرية اليونانية والرومانية وعن الآثار المصرية العربية الإسلامية فهى من هذه الجهات وحدها خليقة أن تشترك فى أقسام المؤتمر التى كانت تعنى بهذه المسائل مراعاة لكرامتها القومية على أقل تقدير. وكان ينبغى فوق هذا أن يكون لها ممثلون يشتركون فى أقسام المؤتمر الأخرى التى كانت تتناول مسائل لا تمس مصر أصلا أو تمسها من قرب أو من بعد. ولكن مصر لم يمثلها إلا اثنان : أحدهما عن وزارة المعارف والآخر عن الجامعة. وكلاهما لم يستطع أن يشترك إلا فى قسم المسائل الإسلامية العربية لأن جهوده العلمية موقوفة على هذا القسم. ولولا أن زميلنا الأستاذ **سليم حسن** تطوع بالاشتراك فى المؤتمر وتبع قسم الآثار المصرية ليسجل علينا أن مؤتمرا عنى بتاريخ مصر القديم واستعراض ما وصل إليه هذا التاريخ منذ خمس عشرة سنة دون أن تعلم به مصر ودون أن تأخذ بحظها من الاشتراك فيه.

وقد عنى المؤتمر بالعلوم الأدبية والتاريخية واللغوية والأثرية التى تمس الشرق كله. فكان فيه قسم للشرق الأقصى وقسمان لآسيا الوسطى وقسم للآثار المصرية وقسم لما يتصل بالعبرانيين والأرمنيين وقسم لما يتصل بالأمم الإسلامية عامة واللغة العربية خاصة وقسم لتاريخ الفن فى الشرق.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولم أستطع أنا كما لم يستطع زميلى المصرى أن نشترك فى أعمال الأقسام الأخرى لأن قسمنا كان يشتغل فى كل يوم صباحا ومساء بعد الظهر وأول الليل. ولم يكن بد من حضور جلساته الاشتراك فيما يكون فيه من مناقشات. وكانت جلسات هذا القسم خصبة قيمة اشترك فيها فحول المستشرقين الذين يعنون باللغة العربية والعلوم الإسلامية كالأساتذة **شنوك هرجرونج** الهولاندى و**فيشرومنوخ وهارتمن وليتمن** الألمانيين و**نلينو وفولانى** عن إيطاليا، و**فيران وليفى بروفنسال وكوهين** عن فرنسا و**مرجوليوث ونيكولسون وكرنكوف زليفى وارنولد** عن انجلترا. و**بدرسن** عن الدانمارك وآخرون كثيرون يحصيهم برنامج المؤتمر ولا حاجة إلى تسميتهم.

وكثير من هؤلاء الأساتذة قدم إلى المؤتمر مباحث والقى فيهم محاضرات قيمة. فقد تكلم الأستاذ **نلينو** عن تاريخ الفقه عند السريانيين. وتكلم **فيشر** عن الأديرة المسيحية فى البلاد الإسلامية. وتكلم آخر عن الآثارالعلمية للخوارج. وآخر عن الشعر الحبشى. وآخر عن العقل السامى. وتكلم الأب **بويج** مندوب جامعة اليسوعيين فى بيروت عن مشروع تعنى به هذه الجامعة لنشر الكتب العربية الفلسفية القديمة التى ترجمت إلى اللغة اللاتينية فى القرون الوسطى مع ترجمتها اللاتينية وترجمة أخرى حديثة. كما تكلم الأستاذ **منوخ** عن نشر مجموعة عربية تمثل الطب العربى.

وعلى هذا النحو عنى المؤتمر بالمسائل التى تمس اللغة العربية واللغات السامية عامة والمسائل الإسلامية سواء منها ما يمس تاريخ الإسلام فى العصور الأولى أو فى هذا العصر الحديث.

وقد أتيح لى أن أشترك فى أكثر المناقشات التى دارت حول كثير من هذه المسائل. وفى يوم الخميس ٣٠ أغسطس ألقيت فى المؤتمر محاضرتين إحداهما عن ضمائر «الغيبة» فى القرآن والأخرى عن «المقارنة بين فلسفة ليبنتز ومذهب المعتزلة» وأستطيع أن أقول إنى وفقت فى هاتين المحاضرتين إلى رضا المؤتمرين. وكنت أريد أن ألقى محاضرة ثالثة عن «أثر المتكلمين فى نشأة علم البيان» ولكن الوقت لم يسمح لى بإعداد هذه المحاضرة كما أن وقت المؤتمر لم يكن يسمح بإلقائها لو قد أعدد لها لكثرة ما كان عنده من الأعمال.

ومهما يكن الغرض الذى قصدت إليه الجامعة حين قبلت الدعوة إلى هذا المؤتمر وشرفتنى بتمثيلها فيه فقد وفقت إلى أمرين لهما قيمتهما:

الأول : أن هؤلاء المستشرقين الذين يمثلون علماء الشرقيات فى العالم كله كانوا يسمعون عن الجامعة المصرية ولكنهم لم يكونوا يعرفون من أمرها إلا القليل.

وقد اتصلت بكثير منهم وتحدثت إليهم أحاديث كثيرة مختلفة أظهرتهم على حقيقة الجامعة والغرض الذى ترمى إليه ومقدار عنايتها الجدية بالحياة العلمية عامة وبالعلوم الشرقية والإسلامية بنوع خاص.

الثانى : أنى باشتراكى فى المناقشات وبالمحاضرتين اللتين ألقيتهما استطعت أن ألفت هؤلاء العلماء إلى أن مناهج البحث العلمى الحديث قد أخذت تعرف فى مصر ويعنى بها المصريون عناية جدية. وأظن أن كثيرا من هؤلاء العلماء بعد أن عرفوا جامعتنا قد أصبحوا يحرصون حرصًا شديدا على أن توجد بينهم وبينها أقوى الصلات العلمية الممكنة. ومنهم من يود لو أتيحت له فرصة الدرس فيها من حين إلى حين.

(٢) العادة فى مثل هذه المؤتمرات أن تتخذ الأقسام قرارات تمثل جامعتها وأغراضها وأن تعرض هذه القرارات على المؤتمر فى جلسته العامة الأخيرة فيقر منها ما يرى ويعدل عما يرى العدول عنه. وقد اتخذ قسمنا قرارات أربعة أقرها المؤتمر كلها : أولها - وهو يهم الحكومة المصرية - أن الحاجة ماسة إلى وضع معجم تاريخى متقن واضح للغة العربية يوضع بمقتضى مناهج البحث العلمى الصحيح. ولما كانت القاهرة أليق المدن بمثل هذا العمل القيم فالمؤتمر يرغب إلى الحكومة المصرية فى أن تعنى به وتفكر فيه مستعينة بمن تشاء من المستشرقين.

الثانى : رغبة المؤتمر فى أن ينجح المشروع الذى تشرف عليه الجامعة اليسوعية فى بيروت والذى سبقت الإشارة إليه.

الثالث : رغبة المؤتمر فى نجاح العمل الذى تقوم به الجامعة الإسرائيلية فى القدس وهو الملاءمة بين نصوص الشعر العربى إلى آخر العصر الأموى.

الرابع : رغبة المؤتمر فى أن ينجح المشروع الذى يقوم به الأستاذ منوخ وهو نشر مجموعة تمثل الطب العربى.

وعلى ذكر القرار الأول ألاحظ أن الأستاذ فيشر الألمانى يشتغل فى ليبزيج منذ ستة عشر عاما بوضع هذا المعجم التاريخى للغة العربية. وقد استقصى أو كاد يستقصى الشعر الذى ينسب إلى الجاهليين والقرآن والشعر الأموى وأعد مذكرات قد تبلغ المليون - فيماحدثنى - ولكنه لم يوفق إلى البدء فى نشر هذا المعجم لقلة حظه من المال ومن الأعوان. وقد فهمت منه أنه لن يتأخر عن مساعدة المصريين فى وضع هذا المعجم إذا طلبت إليه هذه المساعدة وإذا كان لى أن أقترح شيئا فإنى أود لو استطاعت حكومتنا أن تستعين بخبرة هذا الأستاذ الطويلة وجهده الخصب فى وضع معجم نحن كلنا مقتنعون بأن الحاجة إليه شديدة والضرورة إليه ماسة.

(٣) وكنت قد رفعت إلى معالى وزير المعارف اقتراحا بدعوة المؤتمر إلى الانعقاد فى القاهرة وانتظرت رد معاليه فلم يصل إلى إلا فى اليوم الثالث من أيام انعقاد المؤتمر. ولكن زميلى ممثل وزارة المعارف كان قد تلقى من معالى الوزير تعليمات شفهية بدعوة المؤتمر وكان قد سبقنى إلى أكسفورد وأخذ يسعى، فلما وصلت اشتركت معه فى السعى ووجدنا من كثرة المستشرقين ميلا شديدا إلى قبول دعوتنا. ولكننا مع ذلك لم ننجح لأمرين :

الأول : أن الوفد كان قد سبق إلى هولاندا باجتماع المؤتمر فيها ثم عدل عن هولاندا إلى أكسفورد فلم يكن بد من قبول الدعوة الهولاندية للاجتماع المقبل.

الثانى : أن كثيرًا جدا من المستشرقين يودون أن يجتمعوا فى مصر ولكنهم يشفقون من كثرة النفقات التى يستتبعها بعد القاهرة وهذا هو السبب الرسمى الذى اعتذر به المؤتمر عن قبول دعوتنا. ولست أشك فى أننا إذا اتخذنا للأمر عدته نستطيع أن نصل إلى أن يعقد المؤتمر فى القاهرة بعد انعقاده فى هولاندا أى بعد ست سنين وليست هذه المدة شيئا يذكر.

(٤) وقد بعث حضورى للمؤتمر فى نفسى خواطر كثيرة يهمنى أن ألخص منها فى هذا التقرير ما يأتى :

أ - يحسن أن تعنى مصر والجامعة المصرية خاصة بالمؤتمرات العلمية على اختلافها عناية أقوى من العناية التى أظهرتها إلى الآن. بحيث يكون لنا ممثلون يشتركون فى كل أقسام هذه المؤتمرات أو فى أكثرها على الأقل توفيرا لكرامتنا القومية من جهة وتحقيقا للصلة العلمية بيننا وبين الغرب من جهة أخرى.

ب - ولأجل أن يكون اشتراكنا فى هذه المؤتمرات منتجا يجب أن نكون على علم متصل بالحركة العلمية فى أوروبا وأمريكا بحيث لا تفاجئنا الدعوة إلى هذه المؤتمرات وبحيث يستطع الممثلون المصريون أن يستعدوا لها ويشتركوا فيها اشتراكا عمليا ومنتجا لا اشتراكا تمثيليا رسميا. وأظن أن وزارة المعارف تستطيع أن تتصل بهذه الحركة العلمية وتستعد لها وتلفت إليها معاهدنا العلمية فى الأوقات الملائمة.

جـ - ولأجل أن نستطيع الانتفاع بالاشتراك فى هذه المؤتمرات وأن يكون اشتراكنا فيها منتجا يجب أن نعنى بدرس اللغات العلمية الحية درسا يمكننا من أن نفهمها ونتكلمها ونشترك فيما يكون من المناقشات بها ولاسيما هذه اللغات الثلاث الفرنسية والألمانية والإنجليزية ومهما ألححت فلن أبلغ حاجتى من الإلحاح فى وجوب أن تدرس هذه اللغات فى مصر لا أقول فى الجامعة وحدها بل أقول فى المدارس الثانوية أيضا درسًا متقنا فهذه هى لغات العلم فى المؤتمرات وغير المؤتمرات ويجب على الممثلين المصريين أن يفهموا كل ما يلقى بها وأن يستطيعوا المناقشة بها أيضا وإلا كان تمثيلهم ناقصا وكان إنتاجهم محدودا وكانت الفائدة لهذا التمثيل ضئيلة جدا. وأنا أعلم أن إتقان هذه اللغات يحتاج إلى زمن طويل ولكن هذا الزمن يقصر بمقدار ما نسرع فى الابتداء بدرس هذه اللغات. وليس ينبغى أن يستمر حالنا الآن من إتقان لغة أو لغتين والعجز عن فهم كل ما يقال من حولنا فى مثل هذه الاجتماعات الدولية.

د - وشىء آخر لابد منه إذا أردنا أن نفيد ونستفيد من اشتراكنا فى المؤتمرات العلمية وهو أن يكون علماؤنا وشبابنا على اتصال قوى بالحركة العلمية فى أوروبا وأمريكا كل فى الفرع الذى يتخصص فيه. ذلك لأن منا من يكتفى عادة بما يحصله من العلم ويهمل الاطلاع على المؤلفات والمجلات والصحف التى تنشر من حين إلى حين فى أوروبا وأمريكا حتى إذا وصل إلى هذه المؤتمرات لاحظ أن العلم قد خطا خطوات بعيدة دون أن يعرف من ذلك شيئا. وسمع الأحاديث تدور عن فلان وفلان وما كان لهما من بحث وما وصلا إليه من نتيجة. فكان كمن يسمع شيئا لا علم له به من قبل. وفى هذا من الخزى والعار ما فيه. ذلك إلى أنه يحول بينه وبين الانتفاع بالحياة العلمية على الوجه الأكمل. ولو أن لى أن أقترح لاقترحت على الجامعة وعلى معاهدنا العلمية العالية عامة أن تدخل فى برنامج دراستها ولو إلى حين درسا خاصا بالببليوجرافيا الغرض منه إظهارالشبان على الحركة العلمية وما ينشر فى مختلف البلاد من الكتب والمجلات.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وأنا أعلم أن أول واجب على الأستاذ الذى يستحق هذا الاسم هو أن يظهر طلابه على ما يتصل بمادته من الببليوجرافيا ولكن جهل شبابنا بهذا العلم من القوة والكثافة بحيث يحتاج إلى درس خاص فى كل فرع العلم إلى أجل مسمى.

هـ - وبعد فكم أتمنى لو أن للجامعة من السعة المالية ما يمكنها أن توفد إلى جانب ممثليها فى المؤتمرات العلمية عددا قليلا أو كثيرا من طلابها النابهين ليحضروا هذه المؤتمرات دون أن يشتركوا فيها بالفعل. ففى ذلك من تنبيههم ولترغيبهم فى البحث وحثهم عليه وتعويدهم مخالطة العلماء والاستفادة منها ما هو خليق بالعناية والتفكير.

طه حسين

رؤيتى لـ عبدالرحمن بدوى

مراد وهبه

فى عام ١٩٤٥ كنت طالباً فى قسم الفلسفة بكلية الآداب بجامعة فؤاد الأول (القاهرة الآن). وكان عبد الرحمن بدوى يحاضرنا فى الفلسفة المسيحية والمنطق. وفى ٣٠ أبريل ١٩٤٥ انتحر هتلر. وفى اليوم التالى دلف عبد الرحمن بدوى إلى مكان المحاضرة فلمحنا رابطة عنق سوداء. وعندما سألناه عن السبب قال: لأنى حزين على وفاة هتلر.

فما العلاقة بين بدوى وهتلر؟

كان بدوى فى الفترة ما بين ١٩٣٨ - ١٩٤٠ عضوا فى حزب مصر الفتاة ورئيساً لمكتب الشئون الخارجية بالحزب وبصفته هذه كان يحرر المقالات السياسية لجريدة الحزب. وأنا هنا أنتقى فقرات من بعض المقالات لألقى الضوء على ما كان يدور فى ذهنه. ففى ١٧ مارس ١٩٣٨ نشر بحثاً بعنوان «مصير تشيكوسلوفاكيا. هل يكون كمصير النمسا؟!». وقال بدوى عنه إنه بحث هام مرفوع إلى رئيس الحزب من مكتب الشئون الخارجية. وكانت الجيوش الألمانية قد غزت النمسا. وقابل الشعب النمساوى هذه الجيوش مقابلة منقطعة النظير. وجاء فى نهاية البحث ما يلى:

« فليهنأ الشعب الألمانى بهذه الوحدة التى حققها، وليهنأ هتلر بهذا النصر العظيم الذى أحرزه، والذى يسجله له التاريخ فى إعجاب لا حد له،و لتبحث الدول المنكوبة عن زعماء لها كهتلر، وليقبل المصريون على مصر الفتاة التى لن يكون خلاص مصرمن محنتها،وبلوغها مجدها إلا على يديها».

وفى ٦ أكتوبر ١٩٣٨ نشر بدوى مقالا آخر يمجد فيه هتلر ويحذر الدول الكبرى من هتلر لأنه «له أثره الكبير وشأنه الخطير فى توجيه السياسة العالمية، وأصبح قوة هائلة مخيفة تثير الجزع والهلع فى العالم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أجمع، ولم يعد له مثيل فى قوته فى القارة الأوروبية بأسرها. ثم يدعو الدول الصغرى إلى أن «تخطب وده، وتنشد صداقته، بل حمايته ووصايته كى تطمئن إلى الحياة والبقاء إلى جواره».

ودعوة **بدوى** إلى التلاحم مع **هتلر** مردودة إلى ايبولوجيا الحزب النازى وهى ايديولوجيا عنصرية. يقول **بدوى** فى أغسطس ١٩٣٨ «النازية هى أوج تلك الحركة العنصرية التى سرت فى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، والتى بفضلها يستطيع الألمانى السيادة على جميع الشعوب الأخرى، لأن العنصر الجرمانى هو أسمى العناصر وأرقى الأجناس».

ومن شأن العنصرية أن يكون الفرد جزءاً من الجنس لا يمكن فصله عنه، فدمه من دم الجنس المشترك. ولذلك يرى **بدوى** أن النازية استطاعت أن تحل مشكلة كبرى من مشاكل الحياة، وهى مشكلة الفرد والجماعة، وصلة كل منهما بالآخر. وهو يكشف عن أساس هذه الصلة عندما يؤيد قول **هتلر** فى ٣١ مايو ١٩٣٥ «لأول مرة فى تاريخ العالم يجتمع ثمانية وثلاثون مليوناً يكونون مجموع مَنْ لهم حق الانتخاب فى ألمانيا على الثقة برئيس واحد، والإخلاص لقائد واحد». ومعنى ذلك أن ثمة فرداً متميزاً، وأن هذا الفرد يتميز بالقوة المسيطرة. وفى هذا الإطار من تمجيد الفردية المتميزة والقوة المسيطرة يبدأ **بدوى** فى نشر سلسلة بعنوان «خلاصة الفكر الأوروبى» يفتتحها بكتاب عن نيتشه أصدره عام ١٩٣٨ يبرز فيه أهمية المذاهب الروحية فى مواجهة المذهب الآلى، لأنه إذا حدث اختلال فى التوازن بين الآلية والروحية حدثت كارثة»[١]. وسبب ذلك مردود إلى أن الآلية وحدها لا تحرك قوة الإبداع. وإذا انفردت الآلية سيطرت الدهماء ومعها الروح الشعبية، والروح الشعبية سطحية التفكير لا تبالى بما هو روحى وبالقيم العليا. ذلك أنها تنفخ فى حاجاتها الوضيعة.

ولهذا فإن **عبد الرحمن بدوى** يريد لوطنه ثورة روحية. يقول «فليس من شك فى أن هذا الوطن فى أشد الحاجة إلى الثورة الروحية على ما ألِف من قيم.... كى يضع مكانها نظرة أخرى»[٢]. وتمهيداً لإيجاد هذه النظرة يقدم مشروعاً إلى أبناء هذا الجيل بعنوان «خلاصة الفكر الأوروبى «لنعلمهم كيف يفكر هذا الفكر ويبدع، وكيف يبدد ما قدّس من أوهام بهدف إحداث هزة قادرة وحدها على انتشال أبناء هذا الجيل من ظلمة الهوة إلى نور الفكر الحر فيفكروا فيما فكر فيه العقل الأوروبى، ويتأملوا فى المشاكل التى أثار، والحلول التى قدّم بشرط ألا يتوهموا أن ثمة حلولاً جاهزة ليس عليهم إلا أن يقلدوها ويحتذوها»[٣].

بيد أن **بدوى** لا ينتقى من منتجات العقل الأوروبى إلا ما يتفق ومتطلبات النازية من تمجيد للفرد القائد والمجموع الخاضع. وهذا هو مغزى انتقاد **نيتشه** كمفتتح لسلسلة «خلاصة الفكر الأوروبى»، إذ إن فلسفته تأسيس للنازية. فهو يمجد الفرد المتميز أو ما يسميه «الإنسان الأعلى». وهو من أجل ذلك يعيد نظام التصاعد، أى جعل الناس فى طبقات يرتفع بعضها فوق بعض درجات بعد أن قضى على هذا النظام بفعل أنصار الكم. وكانت النتيجة لهذه المساواة المخيفة التى نادوا بها أن أصبح كل امرئ يعتقد أن له الحق فى الحكم. فإزاء هذا كله كان لابد للناس الممتازين أن يعلنوا الحرب على العامة والمجموع»[٤].

والسؤال إذن:

إلى أى مدى تجسدت آراء النازية فى أعمال **بدوى** الفلسفية، ونقصد على الأخص الرسالتين اللتين حررهما وهما: «مشكلة الموت فى الفلسفة الوجودية» لنيل درجة الماجستير فى الآداب فى نوفمبر ١٩٤١، و«الزمان

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الوجـودى» لنيل درجـة الدكتـوراة فى الآداب فى مـايو ١٩٤٤.

فى رسـالة «الموت» يركـز **بدوى** على الذاتيـة. يقـول «أنت لا تسـتطيع أن تتـعـامل مع الموت إلا فى حـدود الشعور بالشخصية والوحدة والحرية لأنك أنت الذى تموت وحدك، ولا يمكن مطلقا أن يحل غيرك محلك فى هذا الموت. ولهذا فإن من شأن إضعاف الشخصية تشويه حقيقة الموت. وإضعاف الشخصية أظهر ما يكون فى حالتين: حالة فناء الشخصية فى روح كلية، وحالة إفناء الشخصية فى الناس»(٥).

إذن حيث الشخصية حيث الحرية، إذ لا شخصية حيث لا حرية، وذلك من ناحيتين: أنه لا مسئولية إذا لم توجد الشخصية،و لا مسئولية إذا لم توجد الحرية. فلا وجـود إذن لشخـصـيـة إلا مع الحـرية. وإذا كـان الموت يقتضى الشخصية فهو يقتضى الحرية بالضرورة. ذلك أن كلا من الموت والحرية إمكانية. فقدرة الإنسان على أن يموت منتحراً هى أعلى درجة من درجات الحرية. الموت إذن من جوهر الوجود الإنسانى، أى أنه ليس مضاداً للحياة، أو كما يقول **نيتشه** «حذار أن تقول إن الموت مضـاد للحـيـاة». ومعنى ذلك أن نفى هذا التضـاد لا يستلزم إلغاء الموت، وإنما يستلزم تفسيراً جديداً للموت. وهذا التفسير الجديد ليس ممكناً إلا بإيجاد مفهوم جديد للوجود الإنسانى.

وهنا يشير **بدوى** إلى تفرقة **هيدجر** بين نوعين من الوجود: النوع الأول يسميه «الآنية» على حد ترجمة بدوى للفظ Dasein. والأفـضـل، عندى، تعـريب اللفظ الألمانى بدلاً من ترجمـتـه فنقـول «دازين» خـاصـة وأن **بدوى** نفسه يقول عن اللفظ الألمانى «إنه من العسير أن نجد له مقابلاً دقيقاً فى أية لغة أخرى من اللغات المعروفة لدينا»، ذلك أن «الدازين» يعنى الوجـود الإنسـانى الملقى هناك بدون تبرير، أى أنه مجرد إمكانية. أما النوع الثانى فهو الوجود الماهوى Existenz ويقصد به ماهية الوجود. والدازين مهموم بإمكانياته لم الذاتية لأنه يريد تحقيقها برمتها،ولا يقنع بأى تحقيق جزئى. بيد أن التحقيق من جهة وعدم التحقيق من جهة أخرى يعنى أن ثمة ماضياً وحاضراً ومستقبلاً. ومن هنا فإن الدازين يتسم بأنات الزمان الثلاثة: الماضى والحاضروالمستقبل. وحيث أن الدازين لديه إمكانيات لم تتحقق بعد. ومهموم بتحقيقها فالمستقبل إذن جوهره. بيد أن هذا المستقبل يعنى أن الدازين لم يحقق إمكانياته، وأنه لن يحققها كلها لأن ثمة إمكانيـة مطلقـة لا يوجـد بعـدها إمكانيـة وهـى الموت. فـالدازين إذن منتـاه. وهنا يقـرر **بدوى** أن **لهـيـدجـر** الفضل فى تحديد المعنى الحقيقى لمشكلة الموت. إذن ثمة علاقة فلسفية بين **بدوى وهيدجر**.

وقـد اسـتـمـرت هذه العـلاقـة الفلسـفـيـة فـى رسـالة الدكـتـوراة عن «الزمـان الوجـودى».**وبدوى**، فى هذه الرسالة يحذف الوجود المطلق لأنه مفهوم غامض ثم لأنه ليس وجوداً حقيقياً، ويكتفى بالوجود المعين. والوجود المعـين على ثلاثة أنحـاء: وجـود الموضـوع وهو وجـود الأشياء أو وجود الأدوات التى لا تعرف ذاتها. والوجود فى ذاته وهو فرض محدد قصد به إلى وقف المعرفة عند حد مـعين ليس عليهـا أن تتـجـاوزه. وهو لهذا مـفـهـوم متناول فى نظرية المعرفة وليس متناولاً فى نظرية الوجود. أما النحو الثالث للوجود المعين فـهو وجود الذات، وهو وجـود يعـرف ذاته ولهذا فـهـو الوجـود الأصيل. ومن ثم يقصر **بدوى** كلمة الوجود على وجود الذات.

والزمان عنصر جوهرى مقوم لهذا الوجود.والزمان يعنى التناهى، والتناهى يعبر عنه العدم، والعدم عنصر مكون للوجود منذ كينونته. ويتحد العدم أو اللاوجود مع الوجود فى موضوع واحد هو التوتر(٦). التوتر إذن هو

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

طابع الوجود الذاتى.ولهذا فإن منطق هذا الوجود هو منطق التوتر. والتوتر نقيض الهوية لأن التوتر يقصد اللامتساوى والمختلف فى حين أن الهوية تنشد المتساوى والمؤتلف.

وبدوى فى مفهوم العدم متأثر بهيدجر، بيد أنه يتجاوز هيدجر لأن التناهى الذى مصدره العدم تناهٍ خالق. وهذه نتيجة انتهى إليها بدوى من مفهوم العدم، وكان من الممكن أن ينتهى إليها هيدجر ولكنه لم يفعل. ثم إن هيدجر لم يكتشف العدم فى الوجود إلابواسطة حال القلق، و لكنه اكتشاف ذاتى، وبدوى يريد أن يدلل على وجوده موضوعياً فيستعين بالفيزياء المعاصرة فى نظرية الكم بل وفى الميكانيكا التموجية فيخلص إلى أن الوجود مكون من وحدات منفصلة بينها «هوات» لا يمكن عبورها إلا بواسطة الطفرة فنقول إن هذه الهوات هى العدم نفسه فى وجوده الموضوعى. وإذا كانت فكرة الهوات فكرة لاّ معقولة فليكن فاللامعقول مقبول ويناظر هذه الهوات بين الذرات فى الوجود الفيزيائى الهوات بين الذوات فى الوجود الذاتى. العدم إذن بالنسبة إلى هذا الوجود الأخير هو الهوات الموجودة بين الذوات بعضها وبعض مما لا يمكن عبوره إلا بواسطة الطفرة. ولما كانت هذه الهوات بين الذوات هى الأساس فى الفردية فالعدم إذن هو أصل الفردية. ولما كانت الذاتية أو الفردية تقتضى الحرية كنتيجة ضرورية، ففى وسعنا أيضاً أن نقول إن العدم هو الأصل فى الحرية.

والزمان هو العلة الفاعلية للاتحاد بين الوجود والعدم لتكوين الدازين. ولولا الزمان لما كان ثمة تحقق للوجود. فالزمان إذن خالق بمعنى أنه العلة فى تحقق الوجود. وتأسيساً على ذلك ينتهى بدوى إلى نتيجة هامة مفادها أن لا وجود إلا مع الزمان وبالزمان، وأن كل ما ليس بمتزمن بالزمان فلا يمكن أن يُعد وجوداً[٧]. وأغلب الظن أن هذه النتيجة التى انتهى إليها فى مذهبه الوجودى قد دفعته إلى تأليف كتاب بعنوان «من تاريخ الإلحاد فى الإسلام» (١٩٤٥) يمجد فيه الزنادقة الذين «يعلنون آراءهم الهدامة بكل شجاعة وصراحة على الرغم مما كان يتوعدهم به السلطان، أعنى الخليفة - من عذاب، وما لقيه أكثرهم من اضطهاد. وفضل أغلبهم الاستشهاد فقدموا أرواحهم فداء لتلك الحرية الفكرية التى لم يرضوا بغيرها بديلاً[٨].

ونخلص من هذا العرض إلى أن ثمة تشابهاً وليس تطابقاً بين بدوى و هيدجر فى تناولهما للدازين. وأقول ذلك بمناسبة ماكتب فى إحدى المجلات إثر صدور كتاب «الزمان الوجودى». إذ زعم الكاتب أن فى الكتاب ثلاثين صفحة مأخوذة من كتاب «الوجود والزمان» لهيدجر دون أن يشار إليها. وكتاب هيدجر لم يكن وقتها قد ترجم عن الألمانية. وكل ما ترجم منه إلى الفرنسية سبع وخمسون صفحة والكتاب فى أربعمائة وثمان وثلاثين صفحة[٩]. وأعتقد أن ما عرضته كافٍ لدحض شبهة التطابق بين بدوى وهيدجر. ومع ذلك فثمة سمة مشتركة بينهما فى إعجابهما بهتلر والنازية. وقد عرضت فى البداية إلتزام بدوى بهتلر والنازية وبقى أن أعرض لالتزام هيدجر.

بعد أربعة شهور من استيلاء هتلر على السلطة فى ٣٠ يناير ١٩٣٣ عُين هيدجر رئيساً لجامعة فريبورج. وفى أول مايو من العام نفسه أعلن انضمامه إلى الحزب النازى، وأيدّ الحكومة النازية عندما طردت عشرين فيلسوفاً من وظائفهم الأكاديمية وكان من بينهم ارنست كاسيرر وهانس ريشنباخ وماكس هوركهيمر وتيودور أدورنو وبول تليخ ولدوفيج فتنجستين وروردولف كارناب وكارل بوبر وكارل هامبل وهنّا ارنت. وأعلن هيدجر لطلابه أن الفوهرر/ هتلر هو

وحده الذى ينبغى أن يكون معبراً عن وجودهم. وأغلب الظن أن مفهوم «الوجود الذاتى الفردى» الذى تدور عليه فلسفة كل من هيدجر وبدوى قد تجسد فى هتلر.

ولكن بعد انتحار هتلر لم يستكمل كل منهما مذهبه الفلسفى. فبدوى كان قد أقر بنقص مذهبه فى «الزمان الوجودى» ووعدنا باستكماله وعلى الأخص منطقه الجديد وهو منطق التوتر.ولكنه لم يف بوعده. ووعدنا أيضا أن يقدم مواد أخرى تالية من كتابه «من تاريخ الإلحاد فى الإسلام» ولكنه لم يفعل. أما هيدجر فقد وعدنا بتأليف الجزء الثانى لكتابه «الوجود والزمان» الذى صدر عام ١٩٢٧. ولكنه فى مقدمة الطبعة السابعة الألمانية لكتابه المذكور يقول «إن الطبعات السابقة كانت قد صدرت مكتوباً عليها الجزء الأول على أمل إصدار الجزء الثانى ولكن لم يعد فى الإمكان تأليف هذا الجزء إلا إذا أحدثت تجديدا فى الجزء الأول». وفى مقابلة صحفية مع مندوبين من صحيفة «Der Spiegel» فى ٢٣ سبتمبر ١٩٦٦ سئل هيدجر عن العلاقة بين الفلسفة والسياسة، وكان السؤال على النحوالآتى: ما هى إمكانات الفلسفة فى التأثير على الواقع بما فى ذلك الواقع السياسى؟ هل هذه الإمكانية ما زالت قائمة؟ وكان جواب هيدجر «ليس فى إمكان الفلسفة أن تحدث تغييراً مباشراً فى الواقع الراهن للعالم». فأومأ مندوبو الصحيفة إلى الماضى وقالوا له: «إن الفلسفة فى الماضى أحدثت تيارات سياسية وثقافية جديدة مثل كانط وهيجل ونيتشه وماركس».

وعلق هيدجر قائلاً «إن الفلسفة بالمعنى القديم قد انتهت ونحن فى حاجة إلى تفكير جديد يكون له تأثير على ظروف العالم، ومع ذلك فإن مثل هذا التفكير لن يكون له إلا تأثيراً غيرمباشر».

ورد المندوبون بأنهم كسياسيين وصحفيين ومواطنين لابد وأن يصدروا قرارات. وهم لذلك يتوقعون الغون من الفيلسوف حتى ولو كان عوناً غير مباشر. وأنت الآن تقول إنك غير قادر».

أجاب هيدجر «نعم ،أنا غير قادر»

فعلق، المندوبون قائلين: هذا مخيب لآمال غير الفلاسفة.

وكان تعليق هيدجر «فى مجال التفكير ليس ثمة عبارات سلطوية».

والسؤال بعد ذلك كله:

لماذا توقف كل من بدوى وهيدجر عن استكمال بنائه الفلسفى؟

هل السبب فى الأساس؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الهوامش

(١) عبدالرحمن بدوى، نيتشه، مكتبة، النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٣٩، ص ١٣٥.

(٢) المرجع السابق، ص ١٤٥، ١٤٦.

(٣) المرجع السابق، تصدير عام.

(٤) المرجع السابق، ص ٢٤٤.

(٥) عبدالرحمن بدوى، موسوعة الفلسفة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ١٩٨٤، ص ٣٠٠.

(٦) عبدالرحمن بدوى، الزمان الوجودي، دار الثقافة، بيروت، ط ٣، ١٩٧٣ ص ٢١٠.

(٧) المرجع السابق، ٢٦١.

(٨) عبدالرحمن بدوى، من تاريخ الإلحاد فى الإسلام، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٤٥، تصدير عام.

(٩) يوسف مراد، تعليق علي الزمان الوجودي في مجلة علم النفس، يونيو ١٩٤٥، ص ٨٠.

جمال القصاص

صراع العين والفرشاة
فى معرض ميسون صقر

تحمل لوحات **ميسون صقر** فى معرضها الرابع «الآخر فى عتمته» أداء تشكيلياً مغايراً - إلى حد كبير - لمعارضها السابقة. فلم تعد حركة الصراع مجرد تقاطعات وتجاورات لونية مسكونة بحس غنائى وصفى مشتت بين التشخيص والتجريد، وفى الوقت نفسه مشدود لحركة الخارج الظاهرة المباشرة، مما جعل العين لا تذهب - كثيراً أبعد مما هو اليف ومنظور فى تلك اللوحات.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى لوحاتها الجديدة تتحول بوصلة الصراع نحو الداخل، وتزداد حركته حدة وتوتراً وصخباً وتشابكاً وتعقيداً.

كذلك تختفى تفاصيل التشخيص ونثرياته العادية الساكنة، وتندمج العناصر والأفكار والرؤى والحالات فى فراغ تشكيلى ممتلىء بحسية عنيفة، مغامرة ومتمردة، وخيال تجريدى لا يكف عن التقطيع والتهشيم لمرايا الداخل والخارج معاً.

تؤسس **ميسون** سلوكها التشكيلى فى هذا المعرض على فكرة الآخر، متخلصة من ظلال الاستعارة الرمزية الخافتة التى كانت تتعاقب - غالباً - بحياد على السطح فى لوحات المعارض السابقة، والتى انحصر جهدها التعبيرى فى تمثل ثنائية الروح والجسد، أو الأنا والآخر بمرتكزاتها وسماتها التقليدية.

فى المعرض الجديد تبدو فكرة الآخر وكأنها نوع من الوجود الخفى، فهو يتراءى فى اللوحات كعلامة أو حالة غامضة تنبثق وتومض فى حنايا الكتل والشخوص المهشمة الأبعاد والملامح، ويتموج فى تعرجات الخطوط، وتقاطعات الألوان، ومساقط النور والظل وكأنه البؤرة أو مركز الإيقاع الذى يلملم شتات العناصر والأشكال، وينتظم تبعثرها وتشظيها وفراغها، وفى الوقت نفسه يفجر حسيتها وطاقاتها المخبوءة، ويكسبها فعالية أعمق، ومقدرةً على التحرر من وجودها الضيق وعالمها الصغير.

وعلى ذلك ، فالآخر ليس مجرد موازٍ تشكيلى أو شعرى فى اللوحات ـ كما توهم بذلك بطاقة المعرض ـ وإنما هو حالة من القلق الوجودى المستمر، تجسد تحولات الذات فى الزمان والمكان. وهى حالة تتراكم على حوافها أشلاء الروح والوطن، وهواجس الذات وأجواء الطفولة.. فالآخر ليس فى عتمته تماماً، ولكنه يمشى مخفوراً بها، يصعد ويهبط فى اللوحات، ويتماجن فى بياضها وحلكتها بشكل مراوغ وشائك.

ولعل هذا يفسر التغييب المتعمد للآخر داخل الفراغ التجريدى، خاصة فى اللوحات ذات الأحجام الكبيرة، أو بمعنى آخر ذوبانه فى خرائط الأنا الممزقة تحت وطأة عربدات الفرشاة المكثفة والخاطفة وكشطات السكين الحادة، وكسر توازنات الشكل واللون والخط، وتشتيت مساحات الضوء على المسطح القماشى الشاسع.

ينبثق هاجس **ميسون** الفنى من حساسية خاصة باللون، وتعتمد فى بناء مشهدها التشكيلى على المساحات اللونية، وتلعب بطرائق توزيعها على السطح بشكل يوحى دائماً بالقلق والتوتر.

وتتعمد أن تقتحم وتعترض أشكالها وشَخوصها هذه المساحات لتفريغها من ذاكرتها المفردة الخاصة، لتندغم فى ذاكرة اللوحة الأكثر عمقاً واتساعاً،وتكتسب فى الوقت نفسه، لغةً وطبيعة أخرى نابعة من الداخل المضطرب والمتأجج. والذى يسعى ـ أحياناً ـ إلى الانفلات من أسر اللوحة نفسها.

يتبدى هذا بشكل لافت فى اللوحات التى تقدم فيها حلولاً واعية لثنائية التشخيص والتجريد.

حيث يبرز الحضور المكثف للكتلة فى حركة الشخوص. وهى شخوص لا ترشح بدلالة محددة فى اللوحات، بل تبدو دائماً فى حالة من التضاد والتنافر، مسكونة برؤى وحالات وعواطف وأحاسيس مبهمة، ومشحونة بطاقة عالية على الرفض والتمرد والتحدى لذلك تعترض الكتلة وتقتحم مساراتها بشكل عاصف ومباغت أحياناً، وتداهم الفراغ ـ فى أحيان كثيرة ـ برشاش سريالى ساخر.

وسوف نلحظ أن هذه الشخوص تنطوى على طبيعة حوارية صاخبة وحادة. وهى ليست شخوصاً مبهمة ومنغلقة على ذاتها، فهى لا تخرج عن منظومة الرجل والمرأة فى معظم اللوحات وبينهما وسيط تعبيرى آخر على شكل طائر أو نبات أو حيوان، والمساحات اللونية التى تتحرك فيها ليست صماء صامتة، وإنما هناك حالة من الحيوية والتفاعل الديناميكى بينها وبين هذه المساحات، سواء أكانت على هيئة مستطيل أو مربع أو دوائر مبتورة، ناقصة الاستدارة، أو أشكال بيضاوية لها سمت المرآة... ولعل المفارقة الدلالية تنبع من أن هذه الأشكال والمساحات لا تشكل الرحم أو الوعاء البصرى للشخوص. فالشخوص تتشابك وتتقاطع معها من الداخل والخارج معاً، ولكنها لا تكتسب وجودها وحيويتها من داخلها.

ومن ثم تلعب هذه المساحات خاصة حين تتماهى فى الخلفية دوراً أشبه ـ فى رأيى ـ بالعوائق والحواجز البصرية التى تحفِّز الشخوص والعناصر الأخرى على التمرد، وتدفعها فى الوقت نفسه، إلى اختراق واقعها الرتيب وكشف هشاشة الآخر وفوضى عتمته المستعارة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى هذا السياق يمثل الوعى بالمنظور دوراً هاماً فى كشف طبيعة الشخوص الداخلية، وتنجح **ميسون** - إلى حد كبير - فى تحقيق ذلك. فهى تقرِّب المنظور وتبعده فى لحظات شديدة الحساسية والتوجس وتسعى إلى إحداث نوع من التوازن الموسيقى بين التكوين ككل ولحظات التدفق الواعية واللاوعية. وهى بهذا تحفظ للشخوص جاذبية ما، ومسافة شفيفة فى متوالية البوح والصمت.

فالشخوص تتجرد من قوامها الإنسانى الطبيعى، لكنها لا تصل إلى مرحلة العرى الواضح.. تتجاذب وتتصل بالآخر، تكبو وتتعثر وتنكسر - أحياناً - لكنها تحتفظ ببهائها الخاص. وفى لحظات كثيرة تكتسى بعريها وعطشها وتصونهما من التردى فى هوة الواقع المرير المخادع، ومتاهة الأحلام السقيمة العابرة.

وبرغم التشابه الواضح بين نسيج الكتلة وبناء الشخوص حتى على مستوى اللون وتدرجاته وإيقاعات وتنويعات الخطوط، إلا أنهما يبدوان دائماً كحركتين متضادتين ومتنافرتين للصراع ... ففى إحدى اللوحات يتسيد اللون الرمادى اللوحة ويترامى فى الخلفية بشكل انسيابى، وتتوزع مجموعة من الشخوص الأنثوية فى مداخل اللوحة.. فتحتل واحدة نصفها الأعلى الأيمن وتحتل أخرى نصفها الأيسر السفلى. وفى جنبات اللوحة وبنسب متدرجة تربط بين الأعلى والأسفل تقبع كائنات أنثوية أخرى داخل كتلتين مجوفتين مستطيلتى الشكل. وفى صدر اللوحة يقبع كائن أنثوى بأحجام وملامح أكبر وأبرز من الكائنات الأنثوية الأخرى.. وفى بقعة من الضوء الأبيض المحفوف بنثارات خفيتة من الأصفر البرتقالى والبنى الفاتح تنكشف حقيقة الشخوص وتتفجر إيقاعاتها فى التواءات وانثناءات جسدية مسكونة بشهوة حسية خاصة. فالكائن الأنثوى القابع فى أعلى اللوحة يبدو فى حالة تعرٍ غير مكشوفة. والآخر فى أسفلها يبدو وكأنه يسعى إلى ذلك أيضاً، والكائنات الأخرى القابعة داخل الكتل المستطيلة تبدو فى حالة خوف وترقب، بينما يلعب الكائن الأنثوى الضخم البارز فى صدر اللوحة دور المحفز أو المحرض لإيقاع وحركة الشخوص الأخرى. ونلاحظ أن هذا الكائن المتصدر اللوحة يتمتع بزوايا رؤية من كل الاتجاهات، وأن الشخوص الأخرى فى حالة انجذاب إليه بزوايا نظر وكيفيات حركية وتعبيرية مختلفة، وكأنها فى حالة توق عارم إلى التوحد به. أو بمعنى آخر، حالة توق للعودة إلى الرحم الأم. وفى الوقت نفسه مشحونة بمحاولة دائمة لاختراقه والتمرد عليه ومحاصرته من كل الجهات.

فى الكتلة اليمنى سنلاحظ التشابه بين بنائها اللونى وبناء بقية الشخوص. حيث يسود البنى بتدرجاته المختلفة، وتلعب الخطوط الزرقاء والسوداء المتناثرة فى الحواف دوراً فى بلورة الشكل وإكسابه هويته وحضوره الخاص، سواء فى بناء الشخوص أو الكتل المستطيلة. وتسهم البقع اللونية المتناثرة حول الشخوص والكتل فى إبراز الفراغ الضوئى للون نفسه (أكريلك وأحبار مختلفة) وإضفاء أعماق وحيوات خاصة للشخوص، وإبراز حركتها فى اللوحة بشكل ملموس.

يتكرر هذا التكنيك بشكل مغاير فى الكثير من اللوحات يعاضده فى كثير من الأحيان سعى دءوب لتسطيح المنظور ونفى جاذبية الكتلة والمساحة عنه، وتهشيم الأبعاد المباشرة للفراغ والملتبسة فى ذاكرة المثلث والمربع والدائرة، ليتحقق للشخوص حرية أوسع فى حركتها واكتشاف طاقاتها الداخلية المخبوءة والمضمرة فى نسيج الرؤية.

ويبدو لى أن **ميسون** أرادت أن يكون هذا المعرض مختبراً تجريبياً تختبر فيه الكثير من هواجسها ورؤاها وهمومها التشكيلية، وتفرغ الكثير من طاقاتها المخزونة. لذلك سعت إلى أن تضرب بسهم فى كل اتجاه. فهى أحياناً ترتمى فى التجريد الكامل وأحياناً توائم بين التشخيص والتجريد، وتجرِّب فى لوحات الوجوه «البورتريه» تطعمها بلمسات تجريدية حارة، وتنزع عنها كروكية الكليشيه وحيادية الخلفية، وتكسر توازنها العقلى والنفسى.

لكن وعلى الرغم من نجاحها اللافت فى الكثير من اللوحات إلا أننى الاحظ أحياناً عدم اكتراث واستسهالاً بتوازنات الخطوط والشخوص فى منظومة الكتلة والفراغ. مما يعطى إحساساً ما بتشتت التصميم وانديا ح نواظمه الفراغية واللونية. حيث تعتمد **ميسون** فى إثراء الفراغ وتخصيبه على التداعيات والتقابلات والتقاطعات اللونية، وتراوحات مناخها وإيقاعاتها النغمية والبصرية بشكل يغلب عليه الارتجالية والعشوائية، الأمر الذى يجعلنى إزاء شكل عائم على فراغ سديمى مبهم برغم مايوهم به من أعماق واشتعال على السطح. ويجعل سؤالى عن الجملة التشكيلية الخاصة بالفنانة نفسها حذراً وقلقاً إلى حد ما.

وفى تصورى أن هذا ناتج عن العصبية الزائدة فى ضربات الفرشاة وحفائر السكين، ومحاولة التمويه الدائمة والشوشرة على مركز الإيقاع وشد الشخوص والأشكال والعناصر إلى ربكة الإيهام بالكولاج، وبالآخر كفكرة. كذلك اكتظاظ الفراغات الجزئية البسيطة بحزم خطوطية وبقع لونية بشكل يفقدها توازنها الفنى وتنفسها الطبيعى.

وربما كان ذلك ناتجا عن تكدس الأساليب والتكنيكات الفنية فى بعض اللوحات خاصة اللوحات ذات الأحجام الكبيرة التى يهيمن عليها التجريد من ألفها إلى يائها، وتستخدم فيها طبقات مختلفة من ألوان الزيت وعجائن الأحبار على التوال.. وهى تعتمد فيها على تكرار الوحدات الفنية والخطوط بشكل منداح ولا نهائى يصعب معه تبين الحدود الفاصلة بين خط الأفق وبين اللوحة نفسها، برغم الإطار الخشبى الخارجى «البرواز» الواضح.

لقد نجحت **ميسون** فى تطوير ملامحها الخاصة، وبلورتها ودفعها إلى مناطق ومستويات تشكيلية جديدة. تجسد هذا بقوة فى اللوحات التى تحمل وشائج ورائحة مفرداتها التشكيلية فى معارضها السابقة.. لكن يبقى التحول اللافت فى لوحاتها الجديدة هو تعاملها مع الجسد وطرائق تشكيله فنياً. فهو تعامل ينأى عن الترهلات الحسية المباشرة والتشنجات العاطفية الفجة، ويكتسب فى الوقت نفسه، فاعلية الآخر، ويتحرك فى نسيج اللوحات كوحدة تشكيلية لها قوامها الخاص، كما أنه يشكل عنصر كشف وإضاءة لمستويات اللوحة الأبعد والأعمق، وتجذب طرائق تخفِّيه و تجليه معظم عناصرها.. فكأنه هو الآخر نفسه، وقد تلبس شكل الأنا...

تحية إلى **ميسون صقر** التى تعكف على فنها بداب وجلد وتدفعه إلى مناطق تجريبية أكثر غنى واتساعاً وفى الوقت نفسه تفرح بالخطأ ولا تخجل منه، لأنه فاتحة السؤال الحى والدهشة العميقة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

محمد على شمس الدين

أيها النهر يا جدنا وأبانا

(١)

لحظةٌ

وتدور الطواحينُ:

كل شئ أعدَّ لكى ينتهى

مثلما تنتهى دورةٌ فى الهواء

بين فك الصباح وفك المساء

ولدنا معاً يا حبيبتى.

ولكنَّ أمر الزمانِ الذى لا يُرى أو يُدان

قضى بيننا

شقنا مثل نهر يشقُّ الحقولْ

فصرنا على ضفتين من النهرِ

كم ينبغى أن تسير الضفاف إلى بعضها

لكى تلتقى؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(٢) لحظةٌ

وتدور الطواحين:

ساكتبُ أنى وحيدٌ

وأنك أعلى من الطير

تخفيك عنى الخوافى

وتدنيك منى الظنون.

وأرسل صقرين من ألمى

عقابين من حضرة الحب ينطلقان

أقول: ائتيانى به

يطيرانِ.. حتى إذا حجبتْكَ السحابة

أو ارتجفت فى السماءِ النجومْ

ودار الذى دار خلف الغيوم

وقيل: اهبطى يا طيورُ إلى الأرض

كونى جميعاً

تقدمتَ نحوى

يقودك نسران أو ملكان

وها أنت فوقى تماماً:

لماذا تخافُ؟

اقترب

لست شيئاً سوى بيتك الأولَىّ القديمْ

ولست سوى مدرجٍ لهبوط جناحك

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(٣) لحظةٌ

وتدور الطواحين...

نظرتُ إلى مقعدين على النهر يقتربانْ

وكنا صبيين يفترشان الحصى والزمان

ترقرق ماء لطيف على قدميك

وأزعجك البردُ نحوى

فأشعلتَ من حطبٍ غامضٍ نار قلبى

وقلت: اقترب

هذه النار لى

أنا موقد فى قرار عميقٍ من النهرِ

يصعد منه الدخان

وأنت الذى أشعل النار فى الماء

حتى استقامت لنا حورتان

إلى أبد الدهر

تنتحبان على ظلنا

(٤) تعال نعش مرة

فى القرار العظيمْ

قريبين من أصلنا فى التراب

ومن فرعنا فى الشجر

تعال

نقدس فوق الحجر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حُبنا

تحت سقف النجوم

(٥) لحظةٌ

وتدور الطواحين بأسرارها

تقول الذى لا يقال.

مر خمسون عاماً على هذه الذكريات

ودهر على غمغمات السؤال

وأنت على قاب قوسين منى

قريبٌ كنبعٍ

وأبعد من شفتى للمياه

كم تُرى عِشتُ

أو مت هذى الحياه

أفتشُ عنك

وأسأل صخر الجبال

أدور كذئبٍ يفتش عن طفله

وأعوى

إذا مالت الريح نحو الشمال

(أتذكر حين اقتربنا من النبع

- لم يقترب فمنا -

فافترشنا الظلال

ونمنا؟...)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ترى كم ترى مر من أمدٍ فوقنا؟

وكم أرعدت من رعود؟

وكم قدح البرق أسلاكه فى الجرود؟

ولم ننتبه...

كغصنين نمنا على جدث أخضر

كسرين فى قلب ذاك الجبل

أنادى إذا مر سرب الحجل:

أخى يا حجل

شبيهى إذا أظلم الوعر

واشتد خوفى، وغلّ...

أنادى

وأصغى لصوتى

ولا شئ غير الصدى

يا حَ

جَ

لْ

يزغرد كالرعد فوق الجبال

(٦) لحظةً

وتدور الطواحين

يغنى على قصب سابحٍ

أرغنُ الضفدعة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وصفصافة كهلة تنحنى

فوق عرس الذباب

دوىٌ خفيف

كأن كلاماً على صفحة الروح يُدْوى

كأن لم يكن فى السكون سوانا

...

...

بعدنا كثيراً عن النهرِ

وها نحن شتى

على الأرض مستنفرون

يتامى

وتنبح فينا الكلاب

الا ايها النهر

يا جدنا وأبانا

تعبنا

(عليك السلام)

تعبنا

وضاقت بنا الأرض

فانزل بنا

إليك

لنغسل فيك التعب.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(٧) لحظةٌ

وتدور الطواحين

يهدر فحل المياه

والحمار الجميل الذى حرك الصخر يمشى

وتمشى على قدميه المياه

وهذا الهدير الذى يملأ النهر

أعلى من النهر يمشى

تدور الحياة كطاحونة فاجأتها السيولْ

تموج القرى بالأناشيد

والقمح أعلى من الأغنيات

تبارك وجه الحياةْ

تبارك وجه الحياةْ.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

محمود أمين العالم

إدوار الخراط والكتابة عبر النوعية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

منذ أكثر من أربعين عاما، أى أوائل الخمسينيات، كان لقاؤنا المبكر، **إدوار الخراط** وأنا. التقينا على اتفاق كامل، وعلى اختلاف كامل أيضا. كان التقاؤنا حول رؤية الواقع ورؤية الكتابة. وكان اختلافنا حول طبيعة العلاقة بين الواقع والكتابة وكان **إدوار** يغلّب واقع الكتابة، وكنت أغلّب كتابة الواقع. ومع ذلك كان يجمعنا الواقع وتجمعنا الكتابة، على أعمق ما يكون الفهم المشترك، وعلى أصفى ما تكون المودة.

وإدوار الخراط وجه من أبرز الوجوه الإبداعية وأشدها تميزاً فى حياتنا الأدبية المعاصرة. له رؤيته الجمالية والفكرية المتسقة فى غير انغلاق أو جمود، وهى رؤية يواصل بها بناء عالمه الأدبى مواصلة جادة متجددة، ويتجاوز بها الحدود دائما ويعبرها إلى حدود أبعد وأعمق وأرقى. يحقق هذا فى مجال الإبداع كما يحققه فى مجال الفكر النقدى النظرى. وأكاد أقرر منذ البداية أنه ليس ثمة فرق - عندى على الأقل - بين كتابته القصصية والروائية وكتابته النقدية، سواء من حيث وحدة الرؤى والقيم الجمالية والركائز المفهومية التى تقوم عليها كتابته عامة أو من حيث لغة السرد الغنائى الشعرى المركز التى تتسم به هذه الكتابات. فلعل أغلب كتاباته النقدية أن تكون نصوصاً إبداعية مساوقة للنص الأدبى الذى ينقده. ولعل قراءته النقدية المشهورة لقصيدة إشراقات للشاعر **رفعت سلام** أن تكون مثلا بليغا على ذلك.

ولهذا أعترف منذ البداية كذلك أن قراءتى لكتابه النقدى «الكتابة عبر النوعية» تكاد أن تكون قراءة لمذهبه الإبداعى والنقدى معا. وإذا كان **إدوار الخراط** يطلق

فى كتابه هذا، على اتجاه معين فى الكتابات المعاصرة اسم الكتابة عبر النوعية، أو بتعبير أدق هو «النقد عبْر النوعى» بما يتناسج فيه من تحليل نظرى، ورفيف شعرى إبداعى. فإن هذا لا يعنى إهداراً أو نفْيًا للقيمة النظرية الخالصة لنقد إدوار الخراط.

والواقع أن إدوار الخراط رغم استغراقه فى الإبداع فهو من القلة القليلة فى مجال النقد الأدبى التى تَحْرصُ على صكّ المفاهيم النظَريةِ واستخلاصِها من حركة الإبداع الأدبى. وما أكثر ما يفاجئنا بين الحين والآخر، بين مرحلة وأخرى، بمفهوم نظرى يعُدُّه تحديْداً معرفياً لظاهرة أدبية أخذت تتخلّق. و والواقع أن صياغة المفاهيم هى أساس الفكر النظرى عامة الذى نفتقده للأسف فى تعاملنا مع مختلف شئوننا السياسية والاقتصادية والاجتماعية والفكرية والأدبية والفنية عامة.

وأخر المفاهيم التى صكها إدوار الخراط وهو موضوع كلمتى هذه وأقصد به مفهوم «الكتابة عبر النوعية» واسمحوا لى أن أتأمل قليلا حول مفهوم عبر النوعية عامة فى الفكر المعاصر، بل فى عالمنا المعاصر متسائلا هل هو ظاهرة من ظواهر عصرنا الراهن؟

دون أن أدخل فى تفاصيل عديدة، هناك فى المستوى الاقتصادى العالمى، مانسمّيه اليوم بالشركاتِ المتعدِّدة الجنسية أى Multinational وبالشركات المتعدّية الجنسية أى Transnational عبر جنسية. وهى شركات تزيل الحواجز الجمركية والاقتصادية باسم اتفاقية الجات مثلا، فضلا عن سياساتِ إزالة الحدود السياسية وإضعاف دور الدولة القومية باسم المصالح الكوكبية أو العولمة، أو محاولةِ إزالة، بل إزالة الحدود الثقافية بالفعل بتطورِ وسائلِ الاتصّال والمعلوماتية، فضلا عن تقلّصِ وسائل الاتصال عامة.

هل هذه العلاقات ذات السيولة الكوكبية تُلْغى بالفعل الكياناتِ والمصالحَ والهوياتِ الذاتية والقوميةِ والمصلحيّة؟ هلى هى علاقات موحدةٌ وموحِّدة ومتكافئة أم تُمثّل مظهراً من مظاهر الجدل الصراعى بين التفرّد والاحتواء، بين الهوية والهيمنة لمصلحة طرف أو أكثر على حساب بقية الأطراف.

وإذا انتقلنا إلى مجال الدراسات العلمية الطبيعية منها والإنسانية، ألا نجد أيضا هذا التداخلَ والتفاعل والتبادل المعرفى بين العلوم فيما نسمّيهَ بالا -inter diciplinary? لعل هذا التداخل يحقق أحياناً مناطق مشتركة بين بعض العلوم، ويقيم بهذا أحياناً علمًا جديدًا بينها، وإن يكن فى الوقت نفسه يحتفظ لكل علم بذاتيته المنهجية والموضوعية الخاصة.

أرجو ألا أكون قد ابتْعدْتُ كثيرا عن موضوع كلمتى. وإن كنت أرى أننا بهذه الشطحة التأملية السريعة نستطيع أن نتساءل عن هوية المفهوم الأدبى الذى صكّه لنا إدوار الخراط: (الكتابة عبر النوعية). هل هى ظاهرة من ظواهر عصرنا فى مجال الكتابة الأدبية؟ فكما تتقارب وتتداخل الحدودُ والتخومُ والمسافاتُ والأزمنة، تتقاربُ وتتداخل كذلك الاجناسُ والأنواعُ الأدبية، فى مستوى الثقافة القومية المختلفة.. ألسنا نرى فى بعض أشعار ت. س. إليوت هذه الظاهرة مثلا. وعند غيره كذلك؟!

الذى لا شك فيه اليوم، دون الخوض فى يوتوبيا مستقبلية بعيدة، أن فى الكتابة الأدبية العربية المعاصرة، هناك هذا التداخل بين الأجناس والأنواع الأدبية وخاصة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بين مجالى القصة والرواية من ناحية والشعر من ناحية أخرى.

وإن كنت أرى أن هذه الظاهرة ليست جديدة كل الجدة، سواء فى الأدب العربى، أو فى الآداب العالمية عامة كما أشرت، وإن تكن قد أخذت تبرز وتتضخم فى بعض الكتابات على نحو متجاوز، مما دفع **إدوار الخراط** إلى أن يصكَّ مفهومه هذا عن الكتابة عبر النوعية.

وهنا تصبح القضيةُ هل نحن إزاء ظاهرة ازدياد التداخل والتفاعل بين الأنواع الأدبية المختلفة، مع احتفاظ كل نوع أدبى بخصوصيته النوعية، أم نحن إزاء ظاهرة تشكل نوع كتابى مختلف جديد؟!

دعونا نتأمل أولا ماذا يقصده **إدوار الخراط** بمفهومه هذا: يقول **إدوار الخراط** عن الكتابة عبر النوعية فى تقييمه لكتابات **بدر الديب** وهى عنده النموذج الأمثل لهذه الكتابة يقول «إنها الكتابة التى تقع على التخوم بين الأنواع الأدبية المعروفة من قصص وشعر ورواية وتأملات ونجوى (...) وتعبرُ الحدودِ وتُسقطها بين الأجناس المألوفة والمطروقة تتخطاها وتشتمل عليها وتستحدثُ لنفسها جدةً تتجاوز مأثورات التاريخ الأدبى وتتحدىَ عُقْمها الآن». ص ٢٨.

على أن هذا النص، وإن يكن يستخلصه **إدوار الخراط** من قراءته لكتابات أخرى مثل كتابات **يحيى الطاهر عبد الله** الأخيرة، وبعض كتابات **لاعتدال عثمان ومحمد المخزنجى ومنتصر القفاش وابتهال سالم** وبخاصة **ناصر الحلوانى ونبيل نعوم جورجى**.

إلا أن الملاحظ فى هذا النص أنه يُعرِّف الكتابةِ عبر النوعية تعريفين مختلفين: الأول هو كتابة تقع على التخوم من الأنواع الأدبية المعروفة، مما يكاد يوحى بأنها ملتقى لأنواع مختلفة ومتعددة دون أن تلغى خصوصية كلٍّ منها، أما التعريفُ الثانى فى نهاية النص فيتجاوز ويعبرُ تلك الأنواعِ المتعددة والمختلفة، ويحتويها ويستحدث نوعاً جديدا يتحدى به « العُقْمِ السائد فى مأثورات التاريخ الأدبى» على أن الأرجح وخاصة لو عدنا إلى مقدمة الكتاب، أنه يشير إلى هذه الظاهرة الأدبية باعتبارها نوعاً متميزاً له موقعه الخاص وله مكانه الحق والجدير به بين الأنواع الأخرى. ص ١٧.

على أننا فى الحقيقة لو راجعْنا نصوص **بدر الديب** سواء تلال الغروب التى عرض لها **إدوار الخراط** فى هذا الكتاب، أو كتاباته الأخرى، لوجْدنا نوعيْن أدبيين مختلفين متمايزيْن هما: أولا الشعر بكل ما يعنيه مصطلح الشعر من معنى لو استبعدنا الوزنِ والقافية بالمعنى التقليدى ويتمثل هذا فى مقطوعات «حرف الحاء» بشكل خاص، ولوجدنا ثانيا القصة أو الرواية. ولعل رواية «إجازة تفرّغ» وبعض قصص أخرى أن تكون نموذجا كذلك للرواية والقصة بكل ما تعنيه الرواية والقصة من معنى، دون أن ينفى هذا، توفُّرِ قدْرٍ من الشعرية فى بعض صفحات الرواية، أو قدرٍ من السرد الحكائىْ فى بعض فقرات من مقطوعاته الشعرية الخالصة. ونستطيع أن نؤكّد القول نفسه فى كتابات **يحيى الطاهر عبد الله**. أقول هذا دون أن أتناقض مع ما سبق أن كتبتهُ عن **يحيى الطاهر عبد الله** من أننى أقرؤه شاعرا أكثر مما أقرؤه قصاصا».. بل أكاد أعده واحداً من ثالوث شعرى متقارب الملامح مع **الأبنودى**

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وأمل دنقل، بل أراه فى الحقيقة شاعراً بالمعنى الشعبى، أى شاعراً حكاء «برؤيته المكثفة للخبرات الإنسانية وجمعه بين الحلم والوصف، بين التقرير والإيحاء، بين الواقع وما فوق الواقع... فضلا عن نغمية عباراته وتجسيده للمعنويات والاساطير. (ص ١٢١ كتاب: أربعون عاما من النقد التطبيقى) ولم يقتصر حكمى هذا على كتاباته الأخيرة التى تكاد أن تكون شعراً خالصا، بل حكما على مجمل كتاباته التى تتراوح وتتدرج فى رحلة سردية من المستوى القصصى الخالص إلى البنْية الشعرية أو شبه الشعرية الخالصة، فى نصوصه الأخيرة. ومع ذلك تظل التفرقة واضحةً بين القصة القصيرة والطويلة عنده وبين مقطوعاته الشعرية أو شبه الشعرية. ونستطيع أن نتبين هذا التمايز وهذه التفرقة فى كتابات **اعتدال عثمان**، **محمد المخزنجى** **وابتهال سالم**، **ومنتصر القفاش** **وناصر الحلوانى** **ونبيل نعوم جورجى**. سنجد فى كتاباتهم القصة بكل ما تعْنيه القصة من حدود، وسنجد فى بعض كتاباتهم ما يغْلُبُ عليه الطابعُ الغنائى الشعرى، وقد تختلف النسبة وتتراوح بين السرد القصصى والغنائية الشعرية فى بعض كتاباتهم، ولكن الحدود تظل واضحة بين بنية السرد القصصى والبنْية الشعرية، دون أن تُلغى إحداهما الأخرى.

والواقع أن هذا التداخل والتفاعل بين الأنواع الأدبية، نجده فى بعض التعابير الفنية، كالفيلم السينمائى الذى تتداخل فيه أنواع أدبية وفنية مختلفة دون أن تخرجه عن كونه فيلما سينمائيا، كالفن التشكيلى الذى قد نجد فى بعض لوحاته ما يجْمع بين الرسم والحفر والنحت والتجسيد بل والعلاقة المادية مع ما هو خارج اللوحة، فضلا عن الإضاءة الخارجية، ومع ذلك تظل اللوحة لوحة. وكذلك الشأن فى المسرح، لست أقصد مسرحية مثل بنك القلق **لتوفيق الحكيم** التى يُطلق عليها اسم مِسْر رواية، فإنها فى الحقيقة نص مزدوج ثنائى البنية، فيه البنيْة المسرحية جنبا إلى جنب مع البنية القصصية، ولكنى أقصد المسرح المتجسد المُؤدَّى تمثيلا، الذى نجد فيه نصا أدبيا حواريا، وربما شعرا، ومناجاة، وموسيقى، وتشكيلا حركيا، ورقصا إلى غير ذلك ويظل مع ذلك مسرحا.

بل نستطيع أن نتبين فى العديد من النصوص الأدبية المعاصرة القصصية والروائية والشعرية تداخلا لتقنيات فنون أخرى كالسينما والمسرح والفنون التشكيلية، دون أن يلغى هذا أدبيتها العامة أو نوعيتها الأدبية الخاصة.

إن القضية فى تقديرى لا تتعلقُ بظاهرةِ وجودِ نوعٍ أو جنس أدبى جديد هو «القصة ـ القصيدة» أو «الكتابة عبر النوعية» على حد قول **إدوار الخراط**، بل القضية هى تطور اللغة الأدبية سواء من حيث أساليب سردها أو بنيتها التشكيلية بتطور الخبرات الذاتية والمجتمعية والقومية والإنسانية، فضلا عن تطور المعارف والتكنولوجيا واتساع آفاقها وتفاعل الثقافات والإبداعات المختلفة واختلاف المواقف والرؤى وهى أمور تحتاج إلى الدراسات التفصيلية المتأنية التى تتعلق بأكثر من علم من العلوم بدلا من حصرها فى مصطلح أو مفهوم مغلق مطلق.

على أن التداخل والتفاعل أو ما يمكن أن نسميه بالتناضح Osmose أو التمازج بين الأنواع والأجناس الأدبية والفنية المختلفة أو ما يمكن أن نسميه كذلك

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بالتناص الأسلوبى intertextualite، ليس وحـده هو الأساس الذى يبنى عليه **إدوار الخراط** مفهوم «الكتابة عبْر النوعية».

فلو كان الأمر كذلك حقا، لما اختلفنا كثيرا، بل لكان اختلافنا اختلافاً محدوداً بين القول بالتداخل والتفاعل أو التناص بين بعض الأشكال والأساليب الأدبية والفنية مما يعبِّر عن ظواهر أسلوبية وسردية جديدة، وبين القول بأنها ليست ظواهر أسلوبية سردية جديدة فحسب بل ترقى إلى نوع أدبى جديد قائم بنفسه كما يقول **إدوار الخراط**. ليكن.. سيكون اختلافاً فى تحديد دلالة ظاهرة جديدة بغير شك وتسميتها. وعلى أن ادوار الخراط لا يقف عند حدود هذا التداخل بين الأنواع الأدبية ليقول **بهذا النوع الأدبى الجديد** بل يضيف بعدا آخر يميز هذه الكتابة ويضفى عليها طابعها عبْر النوعى هو **رؤيتها الخاصة**. قد نجد فيها سمات سردية خاصة ولكن هذه السمات لعلها فى تقديرى لا تختلف كثيرا عن الكتابات السيريالية أو ما كان يسميه هو بالحساسية الجديدة. رغم تمييزه بين هذه الحساسية الجديدة والكتابة عبر النوعية.

فالحساسية الجديدة عنده مثلا كانت تتسم كما يقول بالتشابك بين الواقعى والحُلمى وبتداخل الأزمنة وشاعرية اللغة والرؤية والتباس الأسئلة وكسر النمطية وتفتيت الشخوص والأحداث. الا أن الكتابة عبْر النوعية (أو القصة ـ القصيدة) فقد تجاوزت كما يقول **إدوار الخراط** هذه الحساسية الجديدة وأصبحت تتسم بسمات أخرى، ليشير فى مقدمة كتابه إلى بعض مظاهرها السردية ـ مثل الوجازة ـ على حد قوله ـ أى الإيجاز وضيق المساحة الزمنية، ومثل موسيقية الجملة والتركيب ومثل الكثافة والتركيز وإن كنت أرى أنها لا تختلف كثيرا عن سمات مايسميه بالحساسية الجديدة. على أن **إدوار الخراط** يشير داخل فصول الكتاب إلى سمات أخرى لهذه الكتابات عبر النوعية تجمع بين جانب السرد وجانب الرؤية معا مثل:الرحابة الدلالية، وسرية المرجع وأنها أحادية الدلالة، وضد الموقف البطريركى، وأنها تتسم باللا محدودية، والاقتراب من الجوهرى والابتعاد عن الظاهر السطحى، فضلا عن الطابع السؤالى اللايقينى والتواصل بين الأحاسيس الشبقية، والحوار اللغز، والطابع الدرامى الشعرى والغنائى، والجمع بين التنافر والتناسق والاتساق بالتضاد والضمّ بين المتنافرات وانعدام الحبكة والأحداث المتصلة والمنفصلة والجوانية، الباطنية والخفاء، السردابية، القبْوية، وكتابة الخبيئة أو خبيئة الكتابة، وبوجه خاص العمق الصوفى. إلى غير ذلك من السمات فى السرد أو فى الرؤية التى تختلف بين كتابة وأخرى، ومن مستوى وآخر وإن تكن فى مجملها تشكل الطابع الأساسى العام للكتابة عبر النوعية، على أن العمق الجوانى والصوفى يُعدّ من أبرز ما يميز هذه الكتابات عند **إدوار الخراط** وله دلالة خاصة عنده فليس يعنى به نسكا أو زُهدا أو خِرقاً مرقعة أو دروشة أو تجردا من متاع الحياة الدنيا، بل يعنى به نوعا نجد مصداقه كما يقول فى أعظم الصوفيين العرب أو غيرهم، من النشوة والعشق ونشدان الإلهىّ فى لحم العضوىّ الجسدانى، واستحالة الحسية إلى تسام خاص دون أن تفقد أيا من الحيوانية الشبقية ليصبح عمقا دينيا خالصا، بل إيحاءً توراتيًا وإسلاميا فى بعض الكتابات وبخاصة كتابة **نبيل نعوم جورجى**.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وهكذا نتبين أن الكتابة عبر النوعية عند **إدوار الخراط** ليست مجرد امتزاج بين القصصى والشعرى، بل تكاد تتسم اساسا بعمق وجدانى صوفى ورؤية حسية شبقية تساؤلية درامية فضلا عن غنائيتها الشعرية. إن هذه السمات هى السمات الأساسية للكتابة عبر النوعية، فإننا نستطيع أن نجدها فى رواية مثل **هاتف المغيب لجمال الغيطانى** أو أعشاب البحر **لحيدر حيدر** دون أن تجعل هذه السمات منها شيئا آخر غير نوعيتها الروائية الخالصة كذلك.

حتى النماذج الذى درسها **إدوار** فى كتابه، فإن هذه السمات المشتركة بينها وإن تماثلت فى مظهرها الخارجى، فإنها مختلفة فى دلالتها، باختلاف رؤية كل منها واختلاف فلسفاتها، فما أشد الاختلاف فى الدلالة فى تقديرى بين شاعرية السرد فى كتابات **محمد المخزنجى واعتدال عثمان ويحيى الطاهر عبد الله**، وشاعرية السرد فى كتابات **بدر الديب وناصر الحلوانى ونبيل نعوم جورجى**. وهذا أمر طبيعى. إنها على تنوعها واختلافها تجليات سرْدية ودلالية جديدة فى مجال القصة والرواية والشعر، تكشف عن ظاهرة مشتركة فيما بينها ولكنها لا تصنع نوعا أدبيا جديدا. على أن أهم وأبرز ما يتميز به كتاب **إدوار الخراط** عن الكتابة عبر النوعية، ليس القول بنوع أدبى جديد، وإنما كشفه الذكى العميق لبعض السمات السردية فى هذه الكتابات القصصية والشعرية الجديدة التى قام بدراستها فى هذا الكتاب، بل وتحديده لبعض دلالاتها وإن يكن بشكل عابر اللهم إلا وقفته التأويلية التفصيلية لكتابات **نبيل نعوم جورجى**.

على أن قراءته النقدية عامة، تركزت على السمات التعبيرية السردية لهذه الظاهرة الأدبية وكادت أن تُغفل دلالاتها. **وإدوار الخراط** كان واعيا بهذا وعيا كاملا. ولهذا نراه يقول فى كتابه «قد يَعِنّ لقارئ معين من قراء هذه النصوص أن يتساءل: أين الإنسان؟ بمعنى الإنسان «الواقعى» الذى يعيش فى المجتمع الذى نعرفه هنا، فى هذا الموقع من الأرض، وفى هذه الحقبة من الزمن؟ ويجيب **إدوار الخراط** لا إجابة عندى الا أن أدعوه، مرة أخرى إلى قراءة هذه النصوص كما ينبغى أن تقرأ أى أن يقرأ لا كما يدعوه الكتاب الذين سمّوا أنفسهم «واقعيين» ولست أظنهم واقعيين بشىء، ولكن كما ينبغى أن يُقرأ «الواقع» المعقد، الغنى المتعدد الطبقات، المفتوح الدلالات الذى ينضوى تحْته الحلمُ والشعر وجموح التصوف جميعا. ثم يقول «إن سرية هذه القصص - القصائد وسحريتها تتيحان لك إدراكا أعمق وأقرب إلى الجوهر لهذا الواقع الأعمق والأقرب إلى الجوهر. ولم يكن من الممكن أن تُكتب هذه النصوص إلا فى هذا الموقع من التاريخ ومن العالم، ولكن لعل مزيتها أنها، على تاريخيتها، يمكن أن تتحدى التاريخ» ص ١٣٣.

وسنجد هذا الرأى مطبقا فى تأويله لقصص **نبيل نعوم جورجى** فى قوله «إن هذه القصص تدور فى بيئة تاريخية، معاصرة أو غابرة، لكنها مفارقة للتاريخ، وملاصقة للراهن اللا زمنى» ص١٥٣. وهكذا يقول **إدوار الخراط** بالتاريخية ويلغيها، ويقول بالجوهر، ويجعل من التاريخية صنو الجوهر ويجعل منهما حقيقتين مطلقتين مفارقتين للتاريخ وللراهن. ولهذا كان من الطبيعى ألا يهتم ادوار الخراط بإبراز الدلالات المختلفة لهذه النصوص الأدبية التى يدْرسها، مكتفيا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بتحديد سماتها السردية والرؤيوية المجردة وبرغم أنه يعترف بأن هذا النوع من العمل الفنى الذى يدرسه لا يمكن إلا أن يكون نابعا من السياق الاجتماعى الحضارى الذى يعيش فيه الآن وهُنا. ص ٨٨ ـ ٨٩، وأنه بهذا ذو دلالة تاريخية، فإنه فى دراسته النقدية له يتعالى على هذا السياق التاريخى الراهن مكانا وزمانا باسم ما هو جوهرى لا زمنى وبالتالى لا تاريخى.

ولكن حتى هذا الجوهرى واللا تاريخى لا نكاد نتبين دلالتهما فى هذه النصوص التى يدرسها إلا بإشارات وملتقطات وانطباعات عابرة. ولهذا يغلب على هذا النقد الطابع الانطباعى الاستبطانى المجرد، على حين يتضاءل فيه الهامش التحليلى والتأويلى، وبهذا يقترب كما سبق أن ذكرنا فى البداية من البنية الإبداعية الفنائية للنصوص التى ينقدها، بل ولنصوصه هو نفسه ـ الإبداعية.

وليسمح لى **إدوار الخراط** أن أداعبه فى النهاية: ففى فقرة من فقرات كتابه هذا القيم يتحدث عما يسميه **بالنقد النهم**. وفى تقديرى أن **إدوار الخراط** ناقد نهم يتميز بقدرة ساحرة على الإغواء، يتلقف النص الأدبى يلتهمه، يتمثله، يعيد ترتيب عناصره، يبرز بعضها يتجاهل بعضها الآخر أو بتعبير مسرحى وسينمائى يقوم بإخراج النص أو بالتعبير الأنتولوجى يوجده من جديد، وقد أصبح له اسم ورسم وسمات خاصة تدور فى فلك أدب **إدوار الخراط** ورُؤيته الفنية الخاصة. طبعا، لابد أن يكون فى هذا النص ـ ولو جزئيا ـ مايؤهله لذلك وإلا فليس له اسم أو رسم أو سمة أو حتى مجرد الانتساب إلى مايمكن أن يسمى بالأدب.

إن **إدوار الخراط** مدرسة إبداعية نقدية متميزة بغير شك، يمتح من خبرة حية بالغة الرهافة والعمق المعرفى والوجدانى، ويضيف إضافة بالغة الغنى والخصوبة إبداعا ونقداً إلى أدبنا العربى المعاصر، ويسعى لتعميم مدرسته الجمالية بل وتسييدها. وهذا حقه، ولكن هذا الحق لا يعنى احتكار مفهوم أدبية الأدب وتقليص إبداعاته المفتوحة المتنوعة فى سمات جمالية أو دلالية محددة معينة، وجعل هذه السمات نوعاً أدبيا جديداً متميزاً قائما بذاته بين الأنواع الأدبية القائمة التى يكاد يتهمها بالعقم.....

نختلف اختلافاً كاملا ـ ربما ـ مع **إدوار الخراط** فى ما يضفيه من تسمية على ظاهرة أدبية جديدة لا شك فى وجودها وكان لايزال من ابرز دارسيها ومبدعيها، ولكننا نتفق معه اتفاقا كاملا كذلك... فى الحاجة دائما إلى التجدد والتجاوز الجمالى والدلالى والنقدى، الذى يُعد **ادوار الخراط** أيضا واحدا من أبرز وأشجع رواده.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

رمسيس لبيب

الموعد

عند الفجر خرجت، نادتنى زوجتى فلم ألتفت إليها.

انطلقت سريع الخطو، وبرغم إحساسى بشئ يثقل القلب قليلاً لعله بقايا حزن قديم كنت منتشياً حد الفرح لأننى ذاهب للقاء الأصدقاء بعد غيبة طويلة فى يوم من أسعد أيامنا.

تمهلت فى السير عربة تاكسى قديمة، أطل من نافذة بابها السائق متسائلاً ففتحت الباب، واندفعت إلى الداخل، ألقيت تحية الصباح فردها السئق باسماً.

كان وجهه القنحى الشاحب نابت اللحية، وشفتاه الكبيرتان متشققتين، سألنى ببسمة ودود عن وجهتى فأشرت له بيدى إلى الأمام فى الشارع الطويل الواسع الذى لا تبين له نهاية، وقلت إنه لابد يعرف طريقه.

سارت السيارة ببطئ، وصدر منها صوت كركرة، قال السائق:

- مهنتنا شاقة، وزبائن هذه الأيام لا يقدرون.

أخرجت المظروف الصغير من جيب سترتى، وقدمته له حتى يطمئن إلىّ، تسلل بنفس البسمة الودود:

- ما هذا؟

قلت وأنا أبادله الإبتسام:

- فيه كل شئ.

أمسك المظروف وهو يسند بذراعه مقود السيارة، نظر بداخله ورمقنى بنظرة متسائلة، ابتسمت وغمزت له يعينى فأطال إلىَّ النظر ببسمة مرتبكة وهز رأسه، قلت، لابد أنه تأكد من أننى الشخص المقصود.

وقف عند أول منعطف وواجهنى ببسمة زاد ارتباكها، وقال بتلعثم:

- أنا آسف.. كنت أعمل طوال الليل، وعلى الآن أن أذهب إلى بيتى، والعربة كما ترى لايمكن أن تقطع مسافة طويلة.

نظرت إليه بحدة فأجفل، وبدا فى عينيه خوف، وقال:

- أنا آسف.. لا أريد شيئا منك.

قلت لايمكن أن يكون هذا السائق هو من بعثوه إلى ليأخذنى إلى اللقاء الهام فنزلت من السيارة وأنا ساقط على نفسى لغفلتى، هم الضيق بأن يتسرَّبإلى نفس فطردة حتى لايبدو نشوتى، وصاح السائق قبل أن ينعطف فى الطريق الجانبى:

- حافظ على المظروف، عليه اسمك وعنوانك

كان ضوء الصباح ق ازاح العتمة، وأنبأت الشمس البازغة عن يوم حا، نظرت فى ساعة يدى، وخشيت أن أتأخر عن الموعد وقفت منتراً، سرت خطوات، قلت إن السائق الذى كلفه الأصدقاء بأخذى إليهم لابد أن يتعرف على من علامة أعطاها الأصدقاء له.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

اقترب تاكس فلوحت له فتوقف، ركبت لى جانب السائق وألقيت تحية الصباح مزدها دون أن يلتفت إلى، بدا وجهه الأسمر الوسيم جاراً، سألنى عن وجهتى فأشرت له بيدى بما يعنى إلى الأمام، انطلق بالسيارة، كانت أحدث وأكث جدة من الأولى، بد السائق من النوع الذى يرغب عن الكلام، قلت إن مثل هذا السائق الكتوم هو الذى يصلح للمهنة التى كلف بها، قطع مسافة كبيرة من الطيق الطويل، قلت:

- قيادة السيارة لساعات عملية شاقة

قال دون ان ينظر إلى، ودون أن يعلو وجهه أى تعبير:

إذا لم يكن القائد منتبها وذا أعصاب قوية يمكن أن يرتكب كثيراً من الحوادث.

وانغلق وجهه الجاد بقسماته المحددة، بدا كارهاً لأى حوار.

وأبطأ سير السيارة فى ميدان واسع تتفع منه عدة طرق، ونظرت إلى عينا السائق متسائلة فأخرجت له المظروف، رقعنى بنظرة استفهام فقبته من يده وأنا أقول:

- فيه كل شىء.

ونظر داخل المظروف وانعقد مابين حاجبيه الكثين، وحدجنى بنظرة طويلة فاحصة، ابتسمت له، وقلت:

- لابد أنك تعرف كل شئ.

أعاد إلى المظروف، وأوقف العربة وهو يقول:

- يمكن ان تنزل هنا.

نظرت إلى الميدان الواسع، قلت:

- ولكننى أعرف أن هذا الميدان ليس المكان الذى كلفت بتوصيلى إليه قال بلهجة حازمه:

- أرجو أن تترك السياره، ولا أريد منك شيئاً

قلت:

- يجب أن توصلنى إلى وجهتى.

وزفر متأففاً:

- يافتاح ياعليم.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قلت لابد أن دور هذا السائق أن يقطع بى مسافةمحددة ليكمل توصيلى سائق آخر.

تركت السيارة وأنا انظر فى ساعتى، قلت نشوتى وزاد ثقل قلبى، خطر لى أن أقف قريباً من وسط الميدان حتى يرانى السائق المكلف بإكمال حلتى من أى اتجاه.

مر أكثر من ربع الساعة دون أن تهر أية سيارة، زادت حدة حرارة الشمس وسال من جبينى العراق، وأحسستا بالتعب يخلخل ساقى، وكأن إنهاك الليلتين السابقتين اللتين لم يغمض لى فيهما جفن ومزقنى فيهما القلق والصداع قد حط على دفعة واحدة.

أخيراً ظهر تاكسى، عربة جديدة، تمهلت بالقرب منى، ونظر إلى سائقها فسارعت بالركوب، قلنا إن هذه العربة الجديدة ستوصلنى إلى مكان اللقاء قبل أن يفوت الموعد.

بدت العربة من الداخل أنيقة وفاخرة، بدا غريباً أن تكون تاكسياً لا عربة خاصة لشخص ميسور الحال، كان السائق عريض الكتفين، وجهه الممتلئ تلوح عليه علائم العافية والشبع والراحة، يرتدى «كاسكيت» ذهبى اللون، ويمضغ لباناً، سألنى بطريقة متعجلة:

- إلى أين؟

يبدو أنه لابد أن على سائقى العربات المكلفين بتوصيلى أن يسألوا هذا السؤال التقليدى، قررت أن أتخلى عن بقية الحذر القليل الذى كنت أحرص عليه فقلت:

- النيل.

تساءل دون أن يلتفت لى:

- عند أى موضع من النيل؟

قلت:

- ميدان التحرير.. عن كوبرى قصر النيل.

انطلق بالسيارة وهو يندن بأغنية أسمعها لأول مرة

استرخيت فى مقعدى الوثير المريح، عاودنى الانتشاء وخف مايثقل القلب، تخيلت لقائى بالأصدقاء، نويت أن أحلى لهم كل ماحدث منذ أن خرجت من بيتى وما كان من السائقين الأخرين، توقعت أن يتندر الأصدقاء على غفلتى فطنى أنهم يمكن أن يرسلوا إلى عربة قيمة يكركر موتورها ليأخذنى إلى لقائهم الهام فى هذا اليوم بالذات.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أخرجت المظروف وقدمته للسائق ففتحه بحركة سيعة من يديه وهو يلوك لبانته، نظر فيه فاحصاً، وقلبه وأعاد النر فيه، ورمانى بنظرة متسائلة من عينيه الرماديتين اليقطتين، قلت:

- فيه كل بشئ

فقال بشئ من الحدة وهو ينطلق بالسيارة:

- ليس فيه شئ.. إنه فارغ.

ضحكت:

- انظر فيه مة أخرى

فأوقف السيارة دفعة واحدة وهو يمى إلى بالمظوف:

- المظرف فارغ، ولست ممن يسهل استغفالهم، أريد أجر لى الآن.

هل أخطات للمرة الثالثة؟... هل وصل بى الغباء إلى هذا الحد؟

قلت مبتسماً:

- ستأخذ أجرتك هناك، وصلنى إليهم ولابدانهم سعطونك أجرتك وزيادة. ضرب بيديه على مقود السياة الملتمنع، وقال مكشراً:

- قلت إعطنى أجرتى الآن.

قلت مرتبكاً وقد راد إحساس بالتعب:

- سانزل.. لاب أننى أخطأت.. أنا آسف.

والتوت تكشية وجهه، ومد يده إلى باب السيارة يحول بينى وبين النزول:

- لن تترك السيارة حتى تدفع أجرة المسافة التى ركبتها.

نظرت فى ساعة يدى قلقً، كان الوقت قد جاوز الموعد المحدد بنحو الساعة، هل حدث للأصدقاء شئ فلم يتمكنوا من إرسال عربة تأخذنى إليهم فى الموعد الهام؟

قال السائق بعصبية:

- هيا.. لاتضيع وقتى.

لم يكن معى أى نقود لأننى لحظة أن قررت الحزمة لى من بيتى لم آخذ غير المظروف الذى وجدته إلى جوار سريرى.

قلت:

- ليس معى نقود.

ومد يده إلى كتفى:

- سآخذ حتى ملابسك

أيقنت من فوات الموعد، استبد بى اليأس والإنهاك، خطرت لى فكرة فقلت وأنا أزيح يده عن كتفى:

- بيتى قريب، وصلنى إليه وسأعطيك أجرتك

واستدار بالسيارة متجهماً

دللة على الطريق لى بيتى والرؤية تغيم فى عينى وترتعش، أوقفته أمام البيت، وقلت وأنا أهم بالنزول:

- لحظة واحدة وأحضر لك أجرتك.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فقبض على ذراعى:

- اعطنى رهناً حتى أضمن عودتك بأجرة السير والإنتظار.

شل عقلى بالحيرة واليأس، ماذا يمكن أن أعطيه وأنا لا أملك شيئاً ذا قيمة؟.. خلعت ساعتى وأعطيتها له فقلبها فى يده فاحصاً، واطبق عليها كفه، وقال بجفاء:

- أنا فى انتظارك.

فتحت لى زوجتى، ونظر إلى وجهها الحزين المتعب وهمّت بالكلام فاندفعت إلى غرفة نومى أفتش عن حافظة نقودى، وأحسست بالدوار وغامت الأشياء فى عينى، وأوشكت أن اقع فارتميت على الفراش.

إستيقظت بعد وقت لا أريه، تلفت حولى، وأدركت إننى فى فراش وفى حجرة نومى، تذكرت فى لمحة خاطفة كل ماحدث، تساءلت، هل كان حلماً من الأحلام الكثيرة التى تطاردنى فى الغفوات القصيرة التى تتخلل أرقى المستمر؟

ومددت يدى تحت الوساة فلم أجد ساعة يدى.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

محمد يوسف

رؤيا حرف الدال

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حبة توت تختبئ بذاكرتي

مذ كنت صبيا أتسلق أشجار التوت

وأنعس في موسيقى الملكوت

وأصحو أربط ذيل قميصي بقميص أخي محمود

«توت» «توت»

.....

كان قطار الجسد الواحد يطلق صفارته

في أرض البهجة «توت» «توت»

.....

ثقل الزمن بطين خطيئته

دار الزمن بحمّى ساديَّته

مثل توبيخ الحلم اليانع أحياناً

و

لَ

قرن

الكابوس الحامض

أحيانا أخرى

فانطفأ التوت بذاكرتى وانفرطت موسيقى الملكوت

وُ

فَ

رٌ

يمام النيل المخبوء بدلتا اليتم

فكانت دال الدلتا

دال الدّمع

ودال الدّم/

.....

صار اليتم طريقى

وهديل النيل طريقى

.....

دار النيلُ المائلُ

والتبس الأخضر واليابسُ

والمحبوس الحابسُ

والصلب المتجمدُ

والمنصهر السائلُ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

و

ا

نْ

حَ

سَ

رَ

ا

ل

ماءُ

و...

مغنطنى ثعبان النفطِ

ودوخنى حتى سخت/

... وحين أفقت صرخت

ـ حُبستُ

بقعر فحيح النفطِ

طمستُ فسختُ سكرتُ

على حد السقطة من يأسى

وكسرت على شهقة يتمى كأسى

ورضيت بصخرة حزنى ناتئة كالصخرة

فرضخت/

... ونمت وقمت صرخت:

ـ بنفط السقطةِ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لطخت/

...

(إن النفط حصيمى وغواية ياسى

و

جَ

رِ

يِ

م

يِ

أخرجنى من فردوس السنبلةِ

وشظّانى

حتى صار اليتم الأخضرُ حالى ومقامى وتميمة أيامى

.

.

.

.

تسألنى «أروى»*

و«اناهيد»**

- هل تحت خريطة حزنك حلم لا ياسنُ

هل يحمضُ؟

أو اغنية تنبسط كرؤيا

ARCHIVE

ونشيد لا ينقبضُ

.....

يلجمنى الكابوسُ

يفك إسارى حرف الدال:

ـ دلتا الدمع

ودمع الدلتا

ودم الدالينِ/

.....

يفحُّ النفطُ

وينتفض الناموسُ

وتندفق الأسئلة

الخضراءْ

من فاصلة الماء

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(*) (**) أروى وأناهيد هما ابنتا الشاعر.

المقابلة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جاءه صوت زميله محذراً فى نبرات واضحة:

- عليك أن تقابله، فهذا شىء ضرورى للغاية، خاصة ولكما ببعض علاقة قديمة.

تذكر أنه لم يقابله منذ سنوات طويلة، على الرغم من أنهما أبناء حى واحد، وكثيراً ماكانا يشتركان فى وسائل اللهو والتسلية، وملاعب الطفولة مع الآخرين. لم يكونا صديقين، كما لم يكونا بالبعيدين عن بعضهما، والمفارقة الساخرة، أنهما تجمعا فى عمل واحد عندما وصلا إلى سن العمل والتوظف، وكانت الأمكنة قد باعدت بينهما، وتلك الحالة هى التى أنشأت الكثير من الحساسيات والتحفظات، خاصة والصديق كان يعلو فى سلم الترقى والمسئولية بسرعة غير طبيعية، وهو ماجعلهما لايتلاقيان،إلا مصادفة وعلى فترات متباعدة، وفى كل ذلك تاهت المعرفة وشبه الصداقة القديمة، كما لم تربطهما المنافسة أو الصراع: وكان كثيراً مايتلقى أخبار صعوده الدائم، مع تلقيه للثرثرات التى تتناول وضعه، حتى وصل إلى المركز المرموق الذى استقر فيه.

لم يذهب إليه، وإن كان قد حاول لأكثر من مرة إظهار نفسه أمامه، فكلما صادفه كان يتقدم نحوه محيياً إياه تحية ذات تقدير خاص، برفع يده اليمنى إلى أعلى رأسه، ودون أن يقدم جسده مائلاً قليلاً نحو الأمام كما يفعل الكثيرون، الذين يسرعون لتحيته، فلا يتلكأ أمامه أو يبدى أنه لامبالٍ، الكل يخشاه ربما عن إعجاب أو حسد، أو خوف، أو عن تقدير، فلقد أصبح السيد الأكبر فى المبنى كله، هو رئيسهم، لكن البعض يتعامل مع حضوره كولى أمر، أو كولى للنعم، أو كأنه معجون

من طينة أخرى غير طينتهم، فصنعوا حوله هالة من الروايات تأسست على أشياء مادية صرفة، فهو يجلس فى غرفة ذات أثاث فخم إلى حد كبير، بينما الجميع يتراصون فى حشود وتجمعات داخل المكاتب، كما يقف ببابه فراش، له سمت الحراس فى غلظته واستعلاء قامته، وقلة الكلمات التى يلقيها عن السيد صاحب الذات المصونة، والآخرون لا حراس أو سعاة، أو حواجز تمنعهم كقطيع يتداخل بعضه فى دوائر متماسة ومتقاطعة، وزميله هذا واحد من هؤلاء الذين لهم حظوة ما على إمارة صغيرة داخل المملكة الكبيرة التى على رأسها السيد، وتتكون إمارته من مجموعة من الموظفين والموظفات الذين يتراصون وراء مكاتب كالحة أصابها البلى بعد تلاشى لونها الحقيقى.

وبين يوم وآخر كان يفاجئه صوت زميله فى لوم ملحوظ.:

- ألم تقابله بعد.؟

حاول أن يقول له إنه لم يقابله لأسباب عديدة، خشى أن يبوح بها أمامه، حتى لايكون فى كلامه مايمس وضع زميله داخل المملكة، فهو غيره كصاحب حظوة، ويستطيع أن يقتحم المواقع الكبيرة، ويتدخل فى أمور لاتلفت انتباهه هو، كما انه يعتبر نفسه الأقرب للسيد بدرجة كبيرة تتجاوز اقتراب من يعملون معه منه، بينما مثل هذه الأمور هو غير مهيأ لها تماماً لكى يباريه فيها. والسيد لايلتفت إليه كلما التقى به مصادفة فى الطرقات، أو أمام باب المملكة وحوله الحراس. كما انه لابد قد نسى سنوات الصبا فى الحى القديم، كما نسى أو تناسى الفترة التى تم بينهما فيها نوع من الاحتكاك نتيجة ظروف تتجاوز العمل الوظيفى، وأنه لن يتذكره أبدا، وكيف يواجهه وبأى عبارات يلاقيه بها فى أول المقابلة، وبأيها يختم مقابلته معه، وكيف يتعامل معه إذا كان كلما التقى به لايجفل ناحيته. أجاب زميله:

- فى الحقيقة أننى كلما طلبت من سكرتيريته، أو من حارس غرفته أن التقى به - أتتنى الإجابة بأن السيد إما غير موجود أو أنه مشغول للغاية.

تذكر أن الفتاة التى استخدمها السيد كسكرتيرة أولى له طلبت منه أن يوضح لها الأسباب الحقيقية، التى تدفعه للقاء السيد، مما أشعره بنوع من الخجل، فكيف يتحدث مع فتاة فى سن ابنته عن الباعث وراء رغبته فى لقاء السيد؟ وكان على طرف لسانه أن يخبرها بأنهما كانا صديقين وزميلين منذ سنين طويلة فى سنوات الصبا، وحتى فى معسكرات الشباب، وأن السيد كان يستشيره فى أشياء كثيرة، كما قدم له الكثير من الخدمات فى ذلك الوقت لكنه خشى من تأويل أية عبارات يتفوه بها، كما عز عليه أن يقف ببابه شاكياً مما يقع عليه من عنت بعد خبرته الطويلة فى دولاب العمل السائر كل يوم، وأن عدداً غير قليل ممن هم أحدث منه تولوا مواقع أفضل من موقعه الذى جمد عليه منذ عدة سنوات.

قاطعه زميله:

- اليوم هو موجود، ولن يستغرق لقاؤك به سوى دقائق معدودات، بعدها تحل جميع المشكلات.

أجابه:

- أعرف انه موجود فى كل يوم، لكنه مشغول دائماً كما يقولون، فوقته ليس ملكه وحده.

خشى أن يصرح بأنه يظن أنهم يتعمدون إخفاء وجوده عليه..

فهو إما خارج المملكة، أو أنه يعيش لحظات استرخاء بعيداً عن ضجيج العمل وظروفه، أو أن ذاته السامية لاتريد لقاءه..

سأل صديقه:

- ألا يمكن أن تحضر تلك المقابلة؟؟

أجابه:

- بالطبع يمكننى ذلك، ويجب أن أحضر أثناء وجودك معه، سأتى فجأة حتى لايشككه أحد فى حضورى معك وتزكيتك.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

انهى حديثه مُقراً.

- إذن عليك تدبير الأمر.

ظل لأيام يتهيأ لتلك المقابلة الجليلة التى سيتقرر عليها مصيره فى السنوات القادمة، كما انشغل فى التفكير فى العبارات التى سيتفوه بها أمامه. وكيف يطلب منه وهو صديق الصبا، مايريد أن يطلبه؟ وهل يبالغ فى تقديم فروض الولاء والطاعة؟ أم أن فى هذا تصغيراً من شأنه أمام السيد الكبير؟ وبماذا يظهر أمامه؟ هل لابد أن يرتدى حلة كاملة فى ذلك الوقت شديد الحرارة والرطوبة؟ الابد من رابطة عنق تشد قامته أمامه أم لا؟ وهل يبدأ حديثه معه باسم الله ويستشهد ببعض الآيات القرآنية - كما يراعى فى الأفلام؟ وهل يكيل له كلمات المديح وينحى باللائمة على السيد السابق سلفه؟ - أم ينوه عن النجاحات التى تحققت فى مملكته منذ توليه أمرها بفضل ديمقراطيته واستماعه لآراء الآخرين، وفتح بابه للجميع؟ وأى العبارات ينتقيها لكى يلقيها أمامه؟ وبماذا يجيبه لو سأله عن أحواله الخاصة؟ - أيكذب عليه ويقول إن أحواله على مايرام؟ أم يصدقه القول ويصرح بما يعانيه فى حياته، وأنه أحوج مايكون إلى إنصافه؟ وبماذا يجيبه لو سأله عن أحوال مملكته، ومن الذى يبدى الرضى عن إدارته، ومن الذى لايرضى ويتضرر من وجوده؟

احتار فى كل ذلك، كلما بدا أمامه تساؤل ما سرعان ماتلته وتوالدت عنه تساؤلات أخرى لانهائية ـ ظل متشككاً فى وضع حلول لها. وكان يظن أن زميله الآخر سيفكر معه فى مثل تلك الأمور، لكنه تركه بمفرده على وعد أن يحضر المقابلة. ولم يكن متأكداً من حضوره، لأنه يضع فى حسبانه أقصى الاحتمالات، ويتمنى من قرارة نفسه لو تقابل مع السيد مصادفة مستبعداً فكرة عرض موضوعه كأمرمهم، لأن القضية نسبية، وهو يعرف أن أوقات السادة مثله لاتسمح لهم بالاستغراق فى التفاصيل.

استمر لفترة طويلة فى حالة تأهب لملاقاة السيد بلا جدوى وكلما سأل عنه قيل إنه غير موجود، أو إنه بالخارج، أو إنه يحضر أحد الاجتماعات المهمة، حتى كاد ييأس من المقابلة، وفجأة بينما هو جالس بين جموع الموظفين حضر ساعى مكتب السيد وحارسه، وطلب منه لقاء السيد الذى ينتظره فى الحال، وعندها أسقط فى يده، وأحس بالامتنان للسيد الذى لابد عرف أنه يريده، ومن ثم فرغ نفسه من المقابلات السامية لكى يستمع إليه.

تقدم بخطوات حيية مترددة تجاه حجرة السيد الفخمة المصفحة برقائق النحاس، وسرعان ماتقدم الساعى وفتحها له. وفى لحظات قصيرة كان فى مواجهة السيد الذى يجلس إلى مكتبه المهيب الزاخر بالتحف والأشياء الثمينة، التى تراصت على سطحه اللامع، بينما زميله يجلس إلى أحد المقاعد التى تراصت فى مواجهة مكتب السيد. وبأصابع خائفة مد يده ليسلم على السيد الذى قدم له يده الكريمة فى حبور، كمن يقدم بركاته لأحد مريديه. وقف صامتاً للحظات، بينما عيناه ترسلان خيوطهما ناحية زميله الجالس...

بادره السيد:

ـ أعرف أنك طلبت مقابلتى عدة مرات، فمعذرة!

أجاب:

ـ فى الحقيقة.... فى الحقيقة... أن...

وسرعان ما تاهت كل العبارات التى أعدها من قبل حتى يلقيها أمام السيد، وبدأ لسانه يتلعثم، حتى أنقذه صوت زميله:

ـ إن زميلنا رجل مخلص، ويكن لك الكثير من المشاعر الطيبة، ويطمع فى عطف سيادتك لتأكيد وضعه، حيث فاته الكثير من الفرص السابقة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عندها تكلم السيد.:

- أتقول لي عنه؟ - إنني أعرفه جيداً، وأعرف الكثير عن أفكاره منذ سنين الصبا، وحتى سنوات الشباب، وأذكر عندما عشنا لأيام متواصلة داخل أحد المعسكرات. ذلك منذ بداية التحاقنا بالعمل.... أتتذكر هذا؟

هز رأسه علامة الإيجاب والامتنان، بينما صوت زميله يرتفع:

- وهذا هو مادفعه لكي يلتمس من سيادتكم النظر في أمره.

قاطعه السيد:

- لكنه كان دائم الزهد في مثل هذه المسائل، وإنني أعرف أنه طوال ثلاثين سنة لم يطلب أن يحتل موقعاً، أو يشرف على عمل أو يستثنى من شيء.

جاءه صوت الزميل، وهو ينظر إليه:

- لكن المسئوليات الآن...، وسيادتكم أدرى بكل شيء.

وتحدث هو في حرج:

- ثمة أشياء كثيرة تغيرت كما تعرف سيادتكم.

استطرد السيد:

- إنني أذكر عبارات له كانت مأثورة ظل يتفوه بها دائماً، وكنت أحسده وأريد أن أستطيع سبك مثل تلك العبارات.

أحس أن الكلام موجه إليه هو شخصياً. أجاب:

- كانت ظروف مختلفة، هي التي تشكل وعينا وكلماتنا.

قاطعه السيد:

- آه.. مثل تلك العبارة التي قالها.. ألا تزال تتحدث بهذه الطريقة القاطعة في الحديث؟

هز رأسه بطريقة لاتعني النفي بقدر ماتعني الإثبات، بينما رأسه يدور في ما بعد كلمات السيد التي لم تكن متوقعة. كان يريد أن يقول له: إنه الآن رب لأسرة مكونة من أربعة أشخاص، وإن الظروف الشخصية القديمة، التي تقابلا أثناءها

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أصبحت الآن بعيدة المنال، وإن كثيراً من الأحلام يستحيل التفكير فيها الآن لافى تحقيقها... وإن.... وإن....

وفى النهاية جاءه صوت السيد قاطعاً وهو يعدل من جلسته:

- لسوف ننظر فى طلبك، وقد فهمت ماتريد، لكن عليك دائماً أن تقابلنى دون سؤال، أو تردد، وكلما أردت شيئاً اطلبه مباشرة، ولو أنك فى الحقيقة أهملت نفسك قبل أى شىء آخر طوال السنوات الفائتة.

وصلته تلك الكلمات لتثلج صدره، وتشعره بأن السيد رجل طيب، وأنه مازال الفتى ابن الحى الشعبى الذى لاينكر المعاشرة، وأنه يقدر شخصه الذى خبره منذ سنوات طويلة، وأن الإهمال الذى وقع عليه لابد سيزول. وسلم عليه شاكراً فى تقدير وإجلال زائدين متمنياً له دوام النجاح.

ظل بعدها لشهور طويلة منتظراً تنفيذ ماوعد به السيد بلا جدوى. انتظر حتى يدعوه للقاء، وكلما حاول أن يتصل به كانوا يقولون له إنه غير موجود، أو إنه مشغول جداً.

عصره إحساس متزايد بالذنب تحول إلى نوع من العقدة، كما ندمَ كثيراً فى قرارة نفسه على مقابلته مع السيد والتحدث معه كما تمنى ألا يأتى اليوم الذى يلتقى به مصادفه كما كان يرغب من قبل، وتمنى أيضاً ألا يلتقى بوجه زميله الذى زين له المقابلة ودفعه إليها دفعاً تحت تأثير حاجته الخاصة التى يعرفها.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

صبرى حافظ

عزيزى السيد كواباتا

المتاهة النصية وألق الذاكرة فى مواجهة تردى الواقع

لم تعد الكتابة السردية الجديدة تفرق كثيرا بين ما هو سردى تخييلى، وما هو تقريرى وثائقى. ولم تعد تعبأ بأسئلة المرجعية ومضاهاة الواقع، والاستجابة لقوانينه الخارجية. لأن النص الجديد، وقد انطلق من وعيه المرهف بنصيته، يهتم أساسا بقوانينه الجمالية الداخلية أكثر من اهتمامه بمشاكلة هذه القوانين لما عداها. ويدرك أن كل العناصر تتحول فى داخله إلى أدوات خصبة ينسج منها مادته. وأنه ما أن يشرع الكاتب فى سرد قصة ما حتى تبدأ العملية السردية ذاتها فى تخليق آلياتها التى تتضافر فيها العناصر التخييلية والتقريرية معا لبلورة الدلالات الكلية للنص. وقد أدى هذا إلى إسقاط لمسألة التجنيس فى لا وعيه، والاغتراف من مناهل مجموعة متباينة من الأجناس الأدبية التى كانت مسألة التعدى على الحدود الفاصلة بينها من المحرمات الأدبية القديمة. لكن الفوارق التجنيسية بين الأنواع السردية المختلفة تلعب مع ذلك دوراً حيويا فى عملية تلقى هذا السرد، وتحدد مسارات تأويله. لذلك فإنه إذا ما كانت الفوارق التجنيسية من الأمور التى لا يأبه بها الكاتب الحديث، بل ويتعمد فى بعض الأحيان الإطاحة بها وانتهاك حدودها القديمة، فإن النقد، وهو نشاط تحليلى تفكيكى، ينشغل بالمحددات التجنيسية إلى حد ما لأنها توجه القراءة، وترود عملية الفهم والتأويل. ومن هنا يعرف النقد جنسا أدبيا معينا مثل السيرة الذاتية بأنه يعتمد على تعاقد ضمنى بين المؤلف والقارئ بأن ما يكتبه المؤلف هو سيرة ذاتية Pacte Autobiograhique، ومن هنا تبدأ عملية التلقى هى الأخرى انطلاقا من نفس هذا التعاقد، أو الاتفاق الضمنى وتحقيقا له. لكن الدارس لتحولات نص السيرة الذاتية فى الأدب العربى الحديث،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

منذ أول نص فى هذا المجال (الساق على الساق فيما هو الفارياق) لأحمد فارس الشدياق عام ١٨٥٥، وهو نص رائد وسابق لزمنه بكل معنى الكلمة، وحتى أحدث النصوص العربية فى هذا المجال وهو رواية رشيد الضعيف الجديدة (عزيزى السيد كواباتا) عام ١٩٩٥، يلاحظ أن أحد أبرز التحولات النصية هو نقض هذا التعاقد الضمنى، وفسخ افتراضاته المسبقة لابشكل عفوى ناجم عن إغفال هذا التعاقد أو التغاضى اللاإرادى عنه، وإنما بشكل عمدى يتغيا إدخال القارئ فى المتاهة وإحكام إغلاقها عليه. كما يلاحظ أن هذا التحول النصى يتناظر مع تحول تصورى آخر يتعلق بتغيير طبيعة مفهوم الذات العربية لنفسها، ولدورها فى العالم، ولطبيعة هذا العالم من حولها.

فإذا كانت الذات التى تطل علينا من نص سردى من أجمل نصوص السيرة الذاتية فى أدبنا العربى الحديث مثل (الأيام) **لطه حسين** هى ذات واثقة بنفسها وبمشروعها، وبهويتها، تطرح على القارئ مشروعها الذى انتشلها من وهادالجهل والخرافة والعمى، فإن هذه الثقة مع تعاقد النص الصريح مع القارئ على أنه سيرة ذاتية Pacte autobiographique برغم كل استراتيجيات السرد النصية التى تستخدم ضمير الغائب، وتخلق مسافة بين بطل السيرة وراويها، لا تكشف لنا عن طبيعتها إلا فى نهاية الجزء الأول. لكن نصوص العقود الأخيرة السردية التى تعتمد حياة كتابها مادة لها، ومجالا لتناولها ومساءلتها عن منطق مساراتها، لا تطرح علينا شيئا من هذه الذات الواثقة بنفسها وبهويتها وبمشروعها، إنما تقدم لنا ذاتا مهشمة الروح والموقف، منقسمة على نفسها، مثقلة بالشك فى كل شىء بالصورة التى ينتاب معها الشك هوية النص نفسه وطبيعة العقد الضمنى الذى يبرمه مع القارئ. فلم يعد النص وقد فقدت الذات التى تطل علينا منه ثقتها بكل الرواسى والمسلمات قادراً على التسليم بهويته، أو راغبا حتى فى قبول محدداتها القديمة. ومن هنا تجنبت الكثير من هذه النصوص من أعمال **إدوار الخراط** الأخيرة كلها، حتى كتاب **رءوف مسعد** (بيضة النعامة)، طرح نفسها على أنها سير ذاتية لأصحابها، بالرغم من أنها كذلك، بل وبالرغم من استخدامها لأسماء أصدقاء هؤلاء الكتاب الحقيقيين دون أى محاولة للتخفى أو اصطناع أسماء وهمية لهم. وآثرت أن تندرج ضمن محددات الرواية التجنيسية، معلنة عن نفسها بأنها روايات بالرغم من أن الأواصر التى تربط عالمها بحياة كتابها لا تقل بأى حال من الأحوال عن تلك التى تطرحها علينا (الأيام) والسير الذاتية الباكرة **لسلامه موسى** و**سيد قطب** و**أحمد أمين** و**العقاد**. لكن هذا التجنيس الإشكالى ليس مجردنتيجة آلية لتفتت الذات أو شكيتها، أو حدى تجليات السياق الإبداعي المغاير أو الحساسية الأدبية فحسب، ولا هو مجرد هرب من مشاكل التماهى بين الكاتب وبطله وما قد يجلبه ذلك عليه من مشاكل كما كان يزعم **توفيق الحكيم**، ولكنه أيضا نتيجة للتناسب العكسى الذى تنطوى عليه هذه النصوص بين شك الذات فى نفسها، ووعى النص القوى بنصيته. فتلك الذات الجديدة التى فقدت يقيناتها السابقة، ولم تعد تعبأ بالاضطلاع بدور أساسى فى الواقع، ولا تجرؤ على الزعم بقدرتها على السيطرة عليه، أخذت توجه جل عنايتها للنص، وتوسع أفق استراتيجياته بشكل كبير، وتسعى للسيطرة على آليات توليد المعنى فيه. لا عن طريق تحديد هذا المعنى بإسباغ قدر لا متناه من التعددية الدلالية والالتباس عليه. فإزاء عالم عربى يزداد تردّيا يوما بعد يوم لا يجد النص مفرا من أن يبالغ فى القه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

واختلافه عن هذا العالم المتردى فى الزمن العربى الردىء.

ورواية رشيد الضعيف الجديدة (عزيزى السيد كواباتا) من هذه الأعمال التى تثير عددا من القضايا المتعلقة بعلاقة النص الروائى بنص السيرة الذاتية. صحيح أنها تطرح علينا نفسها من اللحظة الأولى باعتبارها رواية، وهى بالفعل كذلك فى مستوى من المستويات، ولكن روائيتها تتسم من البداية بالالتباس، لأنها تطرح نفسها كرسالة موجهة - كما يؤكد العنوان - إلى الكاتب اليابانى يا سوناري كواباتا (١٨٩٩ - ١٩٧٢) الذى فاز بجائزة نوبل للآداب عام ١٩٦٨، ومات منتحرا عام ١٩٧٢. هى إذن رسالة موجهة إلى شخص نعرف جميعا أنه مات قبل أكثر من عشرين عاما، ولكنه ليس مجرد شخص عادى ولكنه كاتب فريد، وكان أول كاتب ياباني يفوز بجائزة نوبل، وسنقرأ فى النص إشارة إلى إحدى رواياته (المعلم) أو (مبارة الغو) التى قرأها البطل / المؤلف وأحبها. وهى رسالة تثير سؤالا: لماذا كواباتا دون غيره من الكتّاب؟ ولم اختيار كاتب ميت/ منتحر دون كاتب حى/ معاصر؟ ينطوى النص على أكثر من إجابة، بعضها بالتوازى: مثل «أنا متأكد من أنك لا ترى فى الندرة ما يدعو إلى الريبة، فلذلك وقع اختيارى عليك» (ص ٧)، أو «إنى سأجد فيك العربى النادر، الذى يستسلم لى محبة بالأيام القادمة، وبالأمكنة القادمة» (ص١٢). وبعضها الآخر بالمفارقة: مثل «تمنيت أن أؤلف مثلك رواية أتكلم فيها عبر حدث عادى، عن الصدام بين هواء العصر، أقصد الحداثة المتحدية المنذرة، وأهل الأرض، أقصد التقليد، وذلك رغم ما عندى من اعتراض على طريقتك فى بناء الرواية - مع تقديرى لها بالتأكيد» (ص ١٨) أو «رغم أن أسلوبك فى الكلام يسعى إلى بلوغ نهايته، على طريقة الهندسة الساعية إلى الشكل الناجز - لكن ذهنك منفتح بلا ريب على الطبائع الأخرى» (ص٢٠). التوازى والمفارقة من الإجابات المحتملة بلاشك، لكنها ليست الإجابة المرجوة أو الوحيدة. خاصة وأن الرسالة/ الرواية/ السيرة تنتهى بملاحظة ختامية تقول «أرجو أن يتسع وقتك للإجابة» (ص ٢٢٤)، وهى ملاحظة تبدو موجهة للقارئ الذى يعرف أن كواباتا قد انتحر، والذى لا يفوت الكاتب - أى رشيد الضعيف - أن يذكره بهذه الحقيقة فى متن الرسالة/ النص. (ص٢٢و ٣٠و ٢٠٧و ٢١٠).

وتفتح هذه الملاحظة النص على أفق تأويلى مغاير يضع كواباتا فى مقابل القارئ، ويضع اليابان فى مقابل لبنان، ويضع الكتابة فى مواجهة الكتابة بنفس درجة وضعها فى مواجهة الواقع. فرسالة رشيد الضعيف موجهة إلى كواباتا الاستعارى والفعلى معا. فالاستعارى فيه لا ينهض على أن ما نقرأه رواية تلجأ إلى شكل الرسالة كحيلة سردية فحسب، ولكنه يتصل كذلك بأنه كاتب رحل عن عالمنا قبل اندلاع الحرب اللبنانية المدمرة التى تعد الرواية أحد وسائل تناولها، وبالتالى فهو ينتمى إلى عالم ما قبل الحرب، والذى تنشغل به الرواية قدر انشغالها بالحرب ذاتها وتحيله إلى مأساة تنعكس على صفحتها صورة الحرب من ناحية، بينما تكشف شروخها عن المسارب التى تربت فيها أجنة العنف والانفصام الذى انتاب الذات الفردية قبل الذات الوطنية نفسها. والفعلى فيه يشير إلى المفارقة بين أسلوب الكتابة اليابانية، والأسلوب السائد فى الكتابة العربية المعاصرة، فلعبة اللغة، واللعب بها، والكشف عن صدوعها هى الأخرى من موضوعات هذه الرواية المهمة.كما يشير إلى المفارقة بين عالم اليابان

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الهادئ نسبيا بالمقارنة بعنف العالم اللبنانى الذى يتفتح عليه وعى الطفل فى رواية **رشيد الضعيف** بقدر ما ينفتح على مكونات العالم الأخرى. فالعالم اليابانى الذى يتجلى عبر كتابات **كواباتا** هو نقيض هذا العالم اللبنانى حيث الذات الوطنية المنشطرة على ذاتها منذ نعومة أظافرها، وتفتح وعيها على العالم، والتى تحيل هذا الانشطار إلى حرب طاحنة لأن النص يكشف لنا عن الأجنة الأولى لهذا الصراع فى التعارض الحاد بين الأب والأم، وبين الطفل والبالغ، قبل أن يتجسد دما فى ساحة المدرسة، ينتزع حياة أعز أصدقائه جميل. كما أن الكتابة الأدبية اليابانية هى نقيض الكتابة الأدبية العربية السائدة التى يهتم النص بكشف عورتها. لأن لعبة الرسالة التى ينطوى عليها العنوان تضع الكتابة فى مواجهة الكتابة فى الوقت الذى تجعلها فيه أداة لسبر أغوار الواقع، والكشف عن اليات الاحتراب الداخلى فيه.

لأننا ما إن نقلب الصفحة الأولى من النص حتى نقرأ إعلان النص عن هويته التجنيسية باعتباره رواية. فيعيدنا هذا الإعلان إلى العنوان لنفكر فيه من جديد، ولنضفى عليه طابعا رمزيا أو استعاريا. خاصة وأن النص يفصح لنا بعد صفحات قليلة من بدايته عندما يقول مخاطبا **كواباتا**: «اسمح لى بملاحظة أوجهها، ليس إليك بالتأكيد، فأنت دار، بل إلى قارئ آخر محتمل قد تقع هذه الرسالة بين يديه» (ص ١٩) مؤكدا وعيه بالقارئ المحتمل الذى يتوجه إليه النص برغم إصراره المستمر خلاله على توجيه خطابه إلى **كواباتا**. هذا الإصرار الذى ينطوى على تحديد ضمنى لهذا القارئ المحتمل، والذى لن تبلغه الرسالة كاملة بكل إحالاتها المضمرة، إلا إذا توفرت له إمكانيات التلقى الأدبى التى يتمتع بها من تتوجه اليه مثل كواباتا. وما إن تبدأ فى قراءة النص حتى نكتشف أن هذا الالتباس التجنيسى يوافقه التباس تشخيصى يحكم إسار لعبة المتاهة النصية على صعيد البنية، ولعبة الهوية الملتبسة على صعيد الدلالة. لأن الرواية، ولنقل النص، حتى تظل الروائية صفة واحدة من صفاته المتعددة، تبدأ بتقديم شخصيتها الملتبسة منذ اللحظة الأولى بطريقة تؤكد تماهيهامع الكاتب/ المؤلف وافتراقها عنه فى وقت واحد. «كنت مارا فى شارع الحمراء، فى بيروت، حين رأيته فجأة فظننت للحظة أنى أرى نفسى! اعتقدت أولا أننى أرى أحدا شديد الشبه بى، لكن سرعان ما تبين لى أن فى الأمر أكثر من شبه، فقلت إذن أنا أمام واجهة زجاجية أو مرآة تنعكس فيها صورتى بوضوح مريب، لكن الصورة كانت تسير باتجاه آخر، وبنقلة مختلفة، ولباس غير لباس. فليست هذه صورتى إذن، بل هى أنا نفسى. إنى أرى نفسى» (ص٧) هذه البداية الملتبسة شديدة الصلة بعالم **رشيد الضعيف** الروائى، المشغول بالهوية الملتبسة والدهشة والازدواج التكرارى. بل توشك أن تكون مقتطعة من إحدى رواياته السابقة، خاصة وأن النص/ الرسالة / الرواية / تقيم جسورا تناصية مع رواياته السابقة (المستبد) و (فسحة مستهدفة بين النعاس والنوم) و (غفلة التراب). لتحكم معها خلق المتاهة النصية التى تتحول فيها النصوص إلى مرايا لبعضها البعض، كما تحول الراوى إلى مرآة للبطل، والبطل إلى طيف الكاتب، والكاتب إلى قرين للرواى، فى هذه العلاقة الدائرية المستمرة. بل إن هذه الجملة الافتتاحية تلفت نظر القارئ إلى وثاقة العلاقة بين المغايرة والتماثل فى عالم هذا النص. فسير الصورة باتجاه آخر، وبنقلة مختلفة، ولباس مغاير، لا يفصم علاقتها بالأصل بل يوطد هذه العلاقة، ويكرس التباسها معا.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ويؤكد النص طبيعة هذه الهوية الإشكالية الملتبسة منذ البداية، حينما يتوجه إلى كواباتا: «بما أنى أنا رشيد شخصيا، المحدث وموضوع الحديث، فاسمح لى بملاحظة أوجهها، ليس إليك بالتأكيد، فأنت دار، بل إلى قارئ آخر محتمل قد تقع هذه الرسالة بين يديه: أنا رشيد الذى أحدث السيد كواباتا، لست رشيداً المؤلف تماما. يجمعنى بالمؤلف أنه أوجدنى. وأعترف بأنى خاضع له خضوعا كبيرا. لكن! لكن هذا الخضوع ليس كليا، بل جزئيا أو نسبيا، وبهذا الخضوع الجزئى أو النسبى أتميز عليه تميزا هائلا - ثم إنى وإن كنت صنيع مخيلة المؤلف، فالمؤلف أيضا صنيع انفصالى عنه، فأنا مرآته والتأثير ليس أحادى الاتجاه بل فى اتجاهين. فمن أراد إذن محاكمة المؤلف لأنه الفنى، فما عليه إلا محاكمتى لأننى أؤلفه أيضا. فمن يجرؤ؟» (ص ١٩) هنا نجد أنفسنا بإزاء منطق السيرة الذاتية الروائية الجديد. ليس منطق الكاتب الذى يروى لنا عن نفسه من منطلق الذات الواثقة من نفسها وعالمها ومادتها، والمنفصلة عنها فى الوقت نفسه. ولكن منطق الكاتب الذى يدرك أن الكتابة تكتبه فى الوقت الذى يكتبها فيه، وأنه لا وجود للذات أو الهوية خاج اللغة وبها وأن الجدل بين الكاتب والمكتوب أعمق كثيراً من التصورات السابقة عنهما: وأن عملية الكتابة هي عملية التحوير ، المستمر، والتخليق المستمر للرؤى والأفكار والشخصيات، بصورة تنداح معها الفواصل بين الحقيقى والمتوهم. وأن كل ما يملكه الكاتب فى هذا المجال هو الذاكرة الخصبة التى يمتاح منها مادته. لذلك كان طبيعيا أن يؤكد رشيد: الكاتب/ الروائى/ البطل: «عندما أقول لا أذكر، يا سيد كواباتا، فهذا يعنى أنه لم يحدث» (ص ٣٥) فالذاكرة هى دليل الكتابة، وبوصلتها الهادية، وغايتها معا، وما لم تحتفظ به الذاكرة يساوى بالقطع ما لم يحدث: يساوى العدم لأن الذاكرة هى الوجود، وهى الحياة. وهذا ما يدعوه لأن يؤكد فى أكثر من موضع أهمية الذاكرة: «لم يبق إذن - ستوافقنى على ذلك - إلا الذاكرة، أقصد ذاكرتى الشخصية. وذاكرتى سند أكيد لى. سند لا يرقى إليه شك». (ص٢٤)

فالذاكرة هى محور هذا النص الأدبى وغايته معا، فهو نص عن الذاكرة، وهو نص / الذاكرة الذى لا انفصال فيه بين ذاكرة النص وذاكرة المؤلف / الراوى/ البطل. فالذاكرة فيه هي الرديف النصّى للمخيلة وللإبداع، الذي هو نبش الذاكرة، وترميم لها في الوقت نفسه، لأنه يضفي عليها المنطق، والبنية، ولا تسلم الذاكرة نفسها فى هذا العمل من النقض. فالعمل الذى اعتمد الهوية الملتبسة أساسا له، لا يمكنه إلا أن يضفى إشكالياته على الذاكرة نفسها. فرشيد يؤكد «إن لى ذاكرة يا سيدى كواباتا، لو شئت استعدت بها لون كل نهار مر على، من لحظة ولدت، بل من قبل ذلك وحتى الآن. هذه نعمة عظيمة» (ص ٢٤) ولكنه ينقض هذه النعمة نفسها، ليس بالمبالغة وحدها، لأنها ذاكرة تذكر ما حدث قبل وجودها، ولكن لأنه يرقش لنا فى النص شواهد ضعفها. فلسنا فى هذا النص بازاء الراوى المعصوم من الخطأ، وإنما بإزاء راو تسهو ذاكرته عن تذكر أن جاجارين صعد إلى الفضاء عام ١٩٦٠، فيذكر أن ذلك كان عام ١٩٥٩، (ص ٦٢) واختيار هذا الحدث التاريخى العام لتذكير القارئ بأن الذاكرة بطبعها خئون، يستهدف إراقة الشك على أحداث أخرى لا يملك القارئ دليلا على مدى صحتها أو خطئها. لكننا لسنا هنا بإزاء سرد واقعى نهتم فيه بمصداقية الذاكرة، ولكنه سرد من نوع سرد لورانس ستيرن الشهير فى (ترسترام شاندى). تعنيه بنية ذاكرة العمل الداخلية أكثر مما تهمه

مصداقية هذه الذاكرة الخارجية، ويهتم بإحكامه المتاهة النصية حول القارئ قدر اهتمامه بسرد ما يرويه له. سرد يدو ر كله على الوتر المشدود بين الاغتراف من الذاكرة ومساءلتها الدائمة، ولكنه مع ذلك قادر على صياغة سيرة بطله/ راويه/ كاتبه الذاتية الجديدة، وعلى طرح أسئلتها الملحة: «لماذا أبدو كأننى برىء زج به فى غابة من الدم والظلم والتدمير؟» (ص ١٨٤).

ولا يميل مثل هذا النص إلى تقديم إجابات على أسئلته، لأن ما يهمه هو طرحها. ولكن من يتأمل أحداث تلك الحياة الحافلة التى تعى ذاكرتها ما حدث قبل ولادة بطلها بزمن غير قصير، والتى تروى، بتفاصيل مدهشة الدقة عملية ميلاد صاحبها، ووقائع طفولته الحافلة بالأحداث، ومغامرات الصبا الأولى، ورحلة المعرفة واكتشاف جغرافيا العالم وجغرافيا الجسد على السواء. ثم الانتقال من القرية الجبلية الشمالية إلى العاصمة، والدرس فى الجامعة، ومصادقة الرفاق، وتحول أحدهم إلى صديق خاص يوشك أن يكون قريناً روحياً وعقلياً - قريناً بالمعنيين، لأن اللفظة من كلمات الأضداد حيث تعنى خدين الروح ونقيضها معاً - من يتأمل هذا كله، ويتأمل موتها وقيامتها الجديدة يستطيع التعرف على إجابة هذا السؤال الذى يصوغه النص قرب النهاية، والذى تكمن مفاتيح الإجابة عليه فى لغة النص وبنيته معاً. ويستطيع أن يتلمس فى الوقت نفسه ملامح الذات الجديدة وكتابتها المغايرة التى ترقش تناقضاتها فى تضاريس الكتابة. فلو تأملنا سر سيطرة الصيغ الاستفهامية على اللغة، بما فى ذلك الاستفهام البلاغى، وسر اعتمادها على أسلوب الترابط والتراسل، وطبيعة نقدها المستمر للغتها، وتنبيه القارئ، فى نوع من التغريب البريختى، إلى جماليات اللغة القديمة وتنميطاتها المألوفة، التى تتسلل إلى النص دائماً، فيضبطها المؤلف المراقب لاسترسالات راويته وقرينه، لاكتشفنا طبيعة الشخصية قبل طبيعة اللغة ومعها. فإذا كان المؤلف/ الراوى يحصر فى بدايات النص اعتراضاته على الصيغ التقليدية والتنميطات الجاهزة بين أقواس ينبه فيها القارئ إلى تقليديتها، فإن سيرورة هذه اللعبة التى تمر عبر التقليل من هذه الصيغ الكليشيهية، وتنتهى آخر الأمر إلى حصر تنميطاتها البلاغية ذاتها بين أقواس، (٢٠٧) تقصيها عن تيار السرد، بعد أن كان يحصر اعتراضاته عليها بين الأقواس، ثم يعلن قرب النهاية «أشم فى أسلوب العبارات هذه، البلاغى، رائحة دماء» (٢٠٩). لو تأملنا هذا كله لاهتدينا إلى بعض مفاتيح أسئلة هذا النص، وتعرفنا على سر الجدل المستمر بين شخصياته المتراكبة / المتداخلة/ الصانعة للسيرة الذاتية الجديدة، والتى تتخلق بنصها السردى معاً.

ويرافق هذا التحول من حصر الاعتراضات على اللغة النمطية فى أقواس، إلى انتصار اللغة النقيض، وحصر الكليشيهات ذاتها فى أقواس، ويناظره تحول أساسى من الفردى والذاتى إلى الجمعى والوطنى. فقصة الطفل الذى تزوج أبوه البسيط وفق تقاليد القرية، وتصرف بشجاعة البسطاء طوال حياته المتقشفة، وحتى موته الدامى الأليم لأسباب ثأرية عائلية، تناقضها قصة الأم التى أرادت زيجة أفضل من تلك التى قسمتها لها الأيام، فقد كانت تريد الزواج من موظف له راتب مضمون، ومن رجل متعلم يرى العالم بطريقة مغايرة لتلك التى يراها به زوجها الجاهل البسيط. وهذا التناقض/ الشرخ/ الانفصام بين الزوجين هو أول شروخ الذات، وأول الامها. ليس فقط لأنه انعكس على الابن وتنازع احتراب الإرادتين المتعاكستين مصيره منذ البداية، حيث

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كان الأب يريد أن يعلم ابنه القراءة والكتابة ثم ينصرف بعدها إلى تعلم مهنة ميكانيكا السيارات، بينما تصر الأم على مواصلة تعليم ابنها حتى ينقذه التعليم من أن يكرر مصير أبيه، ولكن لأن هذا الاحتراب سرعان ما انتقل إلى أعماق الطفل حينما لاحظ أن الأم اعتبرت زميله ابن الموظف الذى كانت تريد الزواج منه ابناً محتملاً لها، وكانت تقبله كلما أتى إلى دارهم، وكان هذا يؤلم ابنها كثيراً، ولكنه تعلم منذ البداية أن يكتم ألمه وأن يحتفظ به لنفسه. «سرعان ما خطر لى أن أسألها عن السبب الذى يدعوها إلى تقبيل صديقى، بينما والدته لا تقبلنى. وكان هذا يؤلمنى. كانت والدته لا يلفت دخولى إلى بيتها أى انتباه، ولا خروجى. كأنى لست أحداً، لا سلباً ولا إيجاباً. بلا مبالاة عارمة كما أبى مع ابنها» (ص ٩٠). هذا الشرخ/ الألم هو أول شروخ الذات التى سرعان ما انضاف إليها شرخ مقتل جميل، شرخ نكران صادق لكروية الأرض، ثم عبرت تلك الشروخ عن نفسها فى صدع الحرب الكبير.

ويكشف لنا تتبع التحول من تعقب شروخ الذات الفردية إلى تجسيد تجليات الصدع الوطنى نفسه بدءًا بتظاهرة الاتحاد العمالى (ص١٠٦) وحتى مظاهرة الثالث والعشرين من نيسان الشهيرة (ص١٥٢) واحتدام الحرب الأهلية عن تحول مرافق فى وعى الراوى وفى مسيرة حياته معاً. كيف أن اكتشاف عالم السياسى والمشاركة صبياً فى مظاهرة الاتحاد العمالى الشهيرة توافق مع اكتشاف شارع المتنبى وبداية الوعى بحاجات الجسد. كما أن الوعى بآليات الصراع، وبدايات الالتزام الفكرى والحزبى يتوازى مع فقدان الأب الذى جاء خبر قتله للراوى الطالب الجامعى فى بيروت أثناء مشاهدته لفيلم (دكتور زيفاجو) «وقد بلغنى الخبر وأنا فى السينما أحضر فيلم دكتور زيفاجو، لا حباً بهذا الفيلم، بل لمناقشته مع الرفاق فى الخلية الحزبية ودراسة آلية أساليب الدرس الإمبريالى، ضد الثورة الاشتراكية الأولى فى التاريخ. لا أقول هذا الكلام من باب الهزء يا سيد كوباتا، أرجوك خذ كلامى بجد فى تفاصيل حروفه» (ص١٣٤). فالتوازى من أساليب النص البنائية.

وإذا كان هذا الكتاب، ككل كتب السيرة، روائية كانت أو سيرية، ملىء بالشخصيات والأحداث التى يكتب عبرها البطل/ الراوى سيرته فى عصره، ويسجل فيها بعض أحداث الواقع الذى صدر عنه - من كيف كان الدم عنصراً أساسياً من عناصره التى تعمدت بها طفولته بمقتل صديقه وزميل طفولته جميل، أو كيف كان رفض العلم والمنطق خيطاً أساسياً فى نسيج تفكيره الجمعى الذى مثله صادق، وحتى اندلاع مظاهرات العنف، وانفجار نوافير الدم فى الحرب الأهلية اللبنانية - فإن شخصية الكتاب الأساسية هى «رشيد» الراوى/ البطل/ المؤلف معاً. وما هذا الصديق/ الرفيق/ القرين/ النقيض الذى يشار إليه فى القسم الأخير من النص بالضمير «هو» إلا تجلياً من تجلياته، ولو بالتناقض لأنه لا يقل أثراً فى عالم هذا النص عن التماثل كما لاحظنا. إنه أقرب ما يكون فى بعض الأحيان إلى «الهو» الفرويدى القابع فى داخل الذات يعاضل أناها العليا، ويكشف عن حقيقة نوازعها الدفينة. فكتابة «رشيد» الشخصية الأساسية فى هذا النص، لا تتم إلا من خلال هذه الأحداث والشخصيات والاستقصاءات جميعاً، ومن خلال الاغتراف من الذاكرة الفردية والجمعية على السواء. ومن هنا كانت كتابة الشخصية/ سيرة الذات هى سيرة الكتابة فى الوقت نفسه.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بثينة الناصرى

انتظار السيدة

منذ سنتين ورغم تمتع السيدة بصحة جيدة فإنها كلما هاجمها هاجس الموت الذى ينتظر ربما على الأبواب يراودها وسواس أن تحرق الرسائل لئلا تطلع على سرّها عيون أخرى ثم تعود فتفكر فيم يكون حالها لو مّد الله عمرها.. أية عزلة ستعيشها بعد أن تفقد العشير الوحيد وأنيس الليالى الصامتة والنهارات الموحشة.

وكانت كلما طلع عليها النهار وفتحت عينيها بدهشة على يوم جديد غابت هواجسها وانشغلت بمفردات حياتها اليومية حتى تغيب الشمس ويهبط الظلام شيئا فشيئا ومعه يهبط الخوف من ألا يصبح عليها صباح.. فتسائل نفسها عندئذ (هل حان الوقت؟)

كانت لحظة إعداد الشاى أثيرة لديها. يخفق قلبها بين ضلوعها وهى تنهض لتعد الشاى على مهل فتستمتع بكل دقيقة. تضع الماء فى الإبريق وترفعه على النار.

وتكون فترة انتظار غليان الماء من أغنى لحظات يومها وكأن إعداد الشاى حد فاصل بين قيض صحراء وفيء واحة. حين يبدأ الماء يغلى تفتح علبة الشاى وتأخذ بالملعقة القدر المضبوط وتودعه الماء ثم تتفرج عليه بصبر وهو يحتشد ويرتفع الى فم الإبريق حتى يكاد يفور وينسكب فترفع الإبريق عن النار وتغطيه بقماش مبطن سميك. بعد قليل تستنشق رائحة الشاى المطبوخ بكل هذه العناية. تصبه فى القدح وتظل تحرك الملعقة حتى بعد أن يذوب السكر إذ أن خبط الملعقة بجدار القدح يملاء فضاء البيت برّنات تستدعى ذكريات غابرة.. البيت الشرقى فى مسقط رأسها فى بغداد وباحته المرصوفة بالبلاط المربع تتوسطه نبقة.. البيت الذى احتوى طفولتها وصباها وبيبى زكية تحرك ملعقة الشاى داخل الفناجين واحدا إثر واحد بأناة وشغف قبل أن ترفع الصينية لتوزع الشاى.

تأخذ أول رشفة من شاى العصر.. يخترق السائل الساخن بلعومها ويسرى دافئا فى كيانها.. تحس بالأنس وكأنها لم تعد وحيدة.

تنهض إلى دولابها.. تخرج صندوقا مطعما بالصدف.. تمسح ذرات تراب عالقة بغطائه وتفتحه.. وقبل أن تمد يدها إلى الرسائل تحين منها التفاتة الى مرآة الدولاب وتسوى خصلة شعر بيضاء تتهدل على جانب وجهها.

تمرر أصابعها على ظهر الوريقات المصقولة اللامعة تتلمس أثر الكتابة المحفورة بقوة وكان قد شرح لها أنه يمسك القلم لمدة رغم أن الورق ناعم والقلم يسيل بيسر عليه. كم كان يحلو لها آنذاك أن تتخيل أصابعه وهى تقبض على القلم وكم تخشى أن تهرب منه الأفكار.. وقد كتبت له مرة بأمنيتها أن تتعرف على أصابعه فتلمس منابت القوة أصبعا أصبعًا.

(فى أول لقاء لنا هل يمكن أن أطلب منك) كتب لها مرة (أن ترتدى الفستان الأخضر الذى حدثتنى عنه؟ لقد ملأ أحلامى أياما..) كان ذلك من عشر سنوات خلت.. لقد ضاق عليها الفستان وتهرأ قبل أن تحوله إلى صرة تصر فيها بعض حوائجها.

كم ألف مرة تخيلت شكل لقائهما الأول.. أن تسافر إليه.. أن يسافر إليها.. أن يلتقيا فى منتصف الطريق.. هل تحييه بيدها كما يفعل الغرباء؟ هل ترتمى على صدره وهى لم تعرفه إلا على الورق؟ أم تجلس أمامه عبر مائدة فى مطعم يرشفان الشاى ويتحدثان؟ ربما الأفضل أن تجلس إلى جانبه تكاد تلتصق به تحتمى بالصمت.. وماذا يقال بعد أن كتبا طوال هذه السنوات عن كل شىء؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تغمض عينيها ومرة أخرى تتلمس بأصابع مبصرة حانية مواضع الكلمات على ظهر الأوراق. تضع الرسائل فى حجرها.. وتحدق فى بخار الشاى وهو يتدافع ملتويا يتبدد مابين فمها والفنجان.

وسط الرسائل ثمة أوراق مطوية بعناية.. تفتحها على مهل.. كانت القصة التى كتبتها وأرسلتها اليه لينشرها فى المجلة التى يرأس تحريرها وكانت سببا فى المعرفة وسببا فى ألا تكتب قصة من بعدها فقد تفرغت لكتابة الرسائل له..

تذكر الآن رسالته الأولى وقد أعاد بها قصتها إليها راجيا أن تطيل هذه الفقرة وتقصر تلك.. أن تشطب هنا وتضيف هناك. كان قد كتب رسالته بعذوبة لم يحتملها قلبها حتى بعد أن قراتها عشرات المرات. أن يكتب لها رجل مثله بهذه الرقة! وبدلا من أن تعدل فى قصتها بادرت تكتب إليه لتشكره على اقتراحاته وتسأله رأيه فى ترشيح بعض الكتب المفيدة لتقرأها..

عندما مضت بالرسالة إلى مكتب البريد شعرت وهى تلصق الطوابع وتكتب عنوانه تذيله باسم وطنها الذى غادرته منذ سنوات.. بأنها تعود بشكل ما إلى وطنها.. وأنها لم تعد وحيدة فى غربتها.. فى بيتها الذى ازداد وحشة واتساعا باردا بعد وفاة زوجها. وإن لم تكن على يقين من جدوى انتظار الجواب.

مرت أيام وأسابيع تأكد خلالها إحساسها باستحالة أن يتسع وقت الرجل المزحوم بالكتابة والحياة للرد على امرأة متوحدة تعيش فى بلاد تبعد ألوف الأميال.

ولكن فى صباح مبارك طرق الباب ساعى البريد ليسلمها الرسالة التى ينست من وصولها. خفق قلبها وهى ترى طابع وطنها وتناولت الظرف الأبيض بيد مرتجفة حتى كادت لارتباكها أن تغلق الباب فى وجه الساعى. كانت الرسالة أطول من سابقتها وقد ضمنها قائمة بالكتب التى ينصح بقراءتها من أجل صقل موهبتها.

ولاتدرى كيف توالت بعد ذلك الرسائل بينهما.. كانت قد اقتنت الكتب وكتبت له رأيها فى كل كتاب قرأته.. وكان يرد عليها.. يشجعها ويحاورها. ولاتدرى من منهما كان أول من ابتدأ يتحدث عن حياته وطفولته وذكرياته الحلوة والمريرة.. وتواصلت بينهما الرسائل حتى صارت جزءا من نسيج حياتهما. وشيئا فشيئا أخذت كتابتهما التى كادت أن تكون يومية تعكس القلق ونفاد الصبر واللهفة.. وبعد مرور سنة كاملة اكتشف الاثنان لدهشتهما إن مابينهما هو الحب.

(اشتريت صباح اليوم من بائع الورد زهرتى قرنفل: بيضاء لك وحمراء لى) كتبت له فى الربيع الذى أعقب ذلك الاكتشاف المدهش (وضعتهما فى زهرية زرقاء لم تحتضن زهورا منذ زمن بعيد.. إنها أمامى الآن على المنضدة حيث أكتب لك مرتدية فستانا أخضر جديدا اشتريته اليوم من أجلك) كان من قماش التافتاه له ياقة من الدانتيلا البيضاء يضم وسطه حزام عريض من الجلد الأخضر. عندما ارتدته وقفت به أمام مرآة غرفة النوم.. دارت حول نفسها.. وتهادت.. وابتسمت لصورتها فى المرآة ثم ارتدت القرطين اللذين تزينهما زمردتان صغيرتان تعكسان الضوء فى عينيها الخضراوين.

اقتربت من المنضدة بخطوات واثقة. سحبت كرسيا وجلست عليه برشاقة وهى تقول ضاحكة:

ـ هه؟ مارأيك؟ أقصد هل اقتربت من تصوراتك عنى؟ لا أشبه صورى أليس كذلك؟ أشكرك.. ولكنك تقول ذلك لأنك ترانى بعين الحب.

وسوت فستانها حولها بارتباك، واحتضنت صورته المؤطرة فوق المنضدة بعينيها وقالت هامسة (هل يأتى ذلك اليوم أبدا؟).

(إنك تملأ على فراغ البيت أحلام يقظة لاتنتهى) كتبت له فى رسالتها التالية (ومن خوفى على ماأنا فيه ينتابنى هاجس أحيانا أنى سأموت قبل أن أراك).

لشد ماتغيرت حياتها. كانت فى سابق أيامها إذا خرجت لبعضْ شئونها ترجع إلى البيت الموحش بقلب مثقل. صارت الآن لاتطيق الابتعاد عن البيت حتى إذا اضطرت إلى ذلك هرعت عائدة خشية أن يفوتها قدوم ساعى البريد الذى أصبح أهم شخص فى محيطها.

وقد اعتادت أن تترقب وصوله من نافذة بيتها المطلة على الشارع فإذا لمحت دراجته تهبط المنحدر المتجه إلى سكنها أشارت اليه متسائلة بحركة من يدها فيهز رأسه إيجابا فتقفز إلى باب البيت تفتحه له مرحبة أو قد يهز رأسه سلبا فتنظر إليه معاتبة وتغادر النافذة واجمة.

وكانت إذا حظيت برسالة أسرعت إلى فضها وقراءتها وهى واقفة ثم تأخذها معها إلى أقرب مقعد فى الصالة فتجلس وتبدأ بإعادة قراءتها بأناة وروية.. ثم تطوى الرسالة وتحملها الى غرفة النوم.. فتتمدد على السرير وتعيد قراءتها مرتين

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وثلاثًا.. ثم تضعها تحت المخدة وتنغمس فى أحلام يقظتها حتى يحل الظلام.. عندئذ تنهض لتعد لنفسها شايا.. وتأخذ معها الرسالة وقدح الشاى إلى منضدة الكتابة.. تفتح دفتر الرسائل وتبدأ فى كتابة الرد.. تتوقف وتعود إلى رسالته لتقرأها من جديد فقرة فقرة وترد عليها. وقبل أن تأوى إلى الفراش آخر الليل تقرأ الرسالة مرة أخيرة، وحالما تستيقظ صباحا تسحب الرسالة من تحت المخدة وتمر على سطورها فتبدو لعينيها وكأنها تقرأها لأول مرة. وبعد أن تنتهى تطويها بعناية وتضعها مع الرسائل السابقة فى العلبة الخشبية المطعمة بالصدف وتبدأ تشتاق إلى كلمات جديدة منه.. فتمر الساعات والأيام مثقلة بالانتظار المض والتنقل بين النافذة المطلة على الشارع ومنضدة الكتابة حيث تحبر رسائل مطولة له فلا شيء يعينها على احتمال انتظار رسائله سوى الكتابة إليه.

ويكتب لها (بين توقع رسائلك والكتابة إليك والتفكير فيما ساكتبه إليك تنقضى أيامى. انك حاضرة فى كل أوقاتى) فتشعر أنها ليست كما ظنت متفردة فى الوجد الذى تكابده. ولكن عذاب انتظار رسائل تأتى ولاتأتى والتوق الموجع الذى صار يأخذ بمجامع الروح للقاء لا يتحقق، يجرح السحر الذى لمس كيانها فتألق وتفتح مثل وردة.

مرة فى لحظات التوهج أحست أن جدران البيت تكاد تطبق على ماتضمه جوانحها من وجد لا يسعه الكون.. خرجت تتمشى فى الشوارع القريبة.. تشق بخطوات نشطة زحام السيارات والبشر.. فجأة وقعت عيناها على مشهد غريب.. ديك يقف وسط الرصيف المقابل ينقل رأسه يمينا ويسارا وكأنه فوجيء بوجوده فى هذا المكان. كان ملون الريش وذيله ينتصب عاليا ثم ينهمر مثل شلال ألوان صفراء وحمراء وبنفسجية وفيروزية.. كانت ألوانه الساحرة مشهدا متناقضا مع اللون الرمادى الكابى للرصيف وعمارات الاسمنت وأسفلت الشارع. وقفت مشدوهة تحدق من بعيد بالديك وهو يحرك رأسه بخفة وحذر فيهتز عرفه الأحمر طربا وحياة.

غمرتها إشراقة أضاءت جوانب الروح.. ماأجمل الحياة.. وفكرت أن ظهور مهرجان الألوان هذا وسط نهر الرماد لم يكن بدون معنى.. معنى لايفهمه سوى من يعيشون لحظات التوهج مثلها.

يكتب لها:

توقفت عن الكتابة قبل قليل.. خرجت الى حديقة البيت فوجئت بأن شجرة المنوليا قد أينعت زهرة جديدة.. لمست أوراقها الناعمة بأصابعى فى حين غمرنى إحساس بأن الحياة جميلة.. أن وجودك فى حياتى جعلنى أعيد اكتشاف جمال الأشياء

ترجع إلى البيت، تفتح الباب وتدخل.. تجد أن الجدران قد تداعت والمكان صار أرحب. تفتح النوافذ على سعتها فيزدحم الداخل بالضوء والهواء والأصوات والمسرة. لم تعد وحيدة.. لم تعد وحيدة.

يرن جرس الباب طويلا فى يوم مشهود.. كان الرجل يمد يده بورقة ويقول (برقية) بيد مرتبكة بحثت عن بعض النقود الصغيرة فى جيبها وأخذت الورقة.. قرأتها مرة ومرتين.. خيل إليها أنها لاتفقه الكلمات القليلة الحاسمة (أصل القاهرة يوم السبت ٤/٢١ لحضور ندوة. انتظرينى).

جلست على مقعد قريب وتلفظت المكتوب كلمة كلمة بصوت عال.. وتوقفت عند (السبت) وانتفضت واقفة (اليوم الاربعاء) قالتها بخوف وهى تحس أنها ضائعة لاتعرف ماذا يتوجب عليها أن تفعل.

هل صار الحلم حقيقة؟ أن تراه بعينيها بعد أن راته كثيرا بقلبها.. ولكن أن يأتى اللقاء بهذه الطريقة المباغتة قبل أن يتاح لها الوقت كى تستعد.. وماذا لو لم ترق فى عينيه؟ لم يخطر لها هذا الخاطر من قبل. ولكن هذا الهاجس طفر امامها فجاءة وأخذ ينمو ويتوحش حتى استحال إلى غول يسد أبواب الأمل وأدركت بما لايقبل الشك أنها خائفة حد الرعب من لحظة اللقاء الذى انتظرته طويلا.

عاشت بهذا الإحساس طوال يومى الأربعاء والخميس ولكن ما أن أشرقت شمس الجمعة حتى هبت من نومها والفرح يملأ قلبها (غدا موعدنا؟) جلست على السرير مذهولة وكأنها علمت لتوها بهذا الخبر.. ياه.. هل يكفى ماتبقى من ساعات اليوم لإنجاز ماعليها أن تفعله؟ عليها أن تختار ملابسها وتكويها ثم ترتب البيت وتدخل الحمام لتغتسل وهل سيكون هناك وقت بعد ذلك لتذهب إلى مزين الشعر أم تسوى شعرها بيديها؟

غادرت السرير إلى دولاب الملابس وتأملت مالديها.. وفكرت: هل تقابله بالقديم من الثياب؟ أم تشترى ثوبا يليق بالمناسبة؟ وهل يتسع وقتها للتبضع؟ ثم أنه لم ير من قبل شيئا من ثيابها فكل ماترتديه سيكون فى عينيه جديدا.. بعد تردد عزمت على أن تقوم بجولة سريعة فى سوق الملابس الذى لايبعد كثيرا عن بيتها.

فى الحمام أطالت المكوث على غير عادتها.. تفحصت نفسها جيدا فى المرآة بعد أن نضت عنها ملابسها.. لقد احتفظ جسدها رغم تخطيها الأربعين بفتوته.. قرصت الشحم الزائد حول وسطها وفكرت لو كان لديها وقت ولو لم يفاجئها بزيارته لاستطاعت التخلص من هذه الزوائد. تنهدت وانهمكت تجلو كل جزء من بدنها حتى تفتحت مسامها واحمر جلدها وذهلت عن نفسها وهى تفكر بلقاء الغد فلم تشعر الا وزخات الماء الدافىء التى تنساب على مفرق شعرها وترشق أعضاءها وقد تحولت إلى لسعات باردة فانتفضت خارج الحوض وهى ترتعش.

تقلبت فى السرير كثيرا تلك الليلة.. وعندما مضت ساعات الليل الأولى دون أن يغمض لها جفن.. وعندما كانت تنظر فى ساعتها فتجد الوقت يمضى سريعا دون أن تستطيع أن تمسك بتلابيبه لتغنم ساعة نوم واحدة على الأقل.. كانت تحس بمثل نار تأكل رأسها وعينيها. وكلما أوغل الليل باتجاه الفجر.. ازدادت قلقا وإرهاقا ورغبة فى نوم لايطاوعها.. وأسقط فى يدها أخيرا حين أنبأتها الساعة بأنها السادسة صباحا فغمغمت (لا فائدة.. لا فائدة) ونهضت من السرير متثاقلة.. كان أول شىء فعلته أن وقفت أمام المرآة.. رأت شعرا مشوشا ووجها متعبا وعينين حمراوين (أبهذا الوجه أقابله؟).

لم ينتابها القنوط حتى حين غادر نهار السبت وجاء ليله.. بل ظلت تتوقع أن يرن جرس الهاتف فى كل لحظة وكانت بين حين وآخر ترفع سماعة الهاتف لتتأكد من وجود الحرارة كما أنها لم تبرح البيت سوى للحظات أول النهار حيث هرعت إلى بائع الجرائد على ناصية البيت لتشترى منه كل جرائد الصباح وتنكب عليها لتبحث عن أية تفاصيل تكون

الصحف قد ذكرتها حول الندوة. لم تذكر البرقية شيئا ولكنها أرجحت أن تكون ندوة ثقافية. قلبت صفحات الثقافة والأدب والفن وقرأت كل سطر بعناية دون أن تجد ضالتها. كان ثمة ندوة اقتصادية ستفتتح بعد يومين.. لايمكن أن تكون هذه على أية حال كان الأمل الوحيد هو اتصاله بها هاتفيا حال وصوله وكل ماعليها فعله أن تجلس فى بيتها وتنتظر.

انتظرت اسبوعا كاملا قبل أن تفقد الأمل تماما.. وتوطن النفس على الجلوس إلى منضدة الكتابة لتخط رسالة له:

(انتظرتك.. انتظرتك.. وسأظل انتظرك ياحبيبى.. أدرك أن شيئا ماعطلك عن السفر وأنك سوف تشرح لى ذلك فى رسالتك القادمة. كان الانتظار ممضا.. مرهقا ولكن الأمل فى أن أراك فى النهاية كان يمدنى بفيض من النشوة والسعادة..).

كانت الأيام التى تبعت إبراد رسالتها ثقيلة الوطأة قضت معظم أوقاتها فى سريرها هربا من قلق الانتظار حتى مر مايكفى فى اعتقادها من الأيام مابين وصول رسالتها إليه ورده عليها.. وإن كانت فى قرارة نفسها تتمنى أن يبادر هو بإرسال برقية أو رسالة عاجلة يفسر فيها أسباب عدوله عن السفر فلما لم يفعل.. أسرعت إلى إيجاد الأعذار له حتى مر من الوقت ماجعلها تتوقع رسالة منه بين يوم وآخر فابتدأت تجلس فى نافذتها المطلة على الشارع منذ ساعات الضحى ترصد قدوم ساعى البريد فإذا لاح فى أول الطريق أشارت إليه فيهز رأسه سلبا.

ولم تنتبه إلا بعد حين أنه قد مر شهر وآخر وثالث يوشك على الانتهاء.. ولكنها استمرت تكتب له كل أسبوع.. (أسائل نفسى هل بدر منى شىء أغضبك؟ آخر ماقلته لى فى برقيتك: انتظرينى. وقد انتظرتك ومازلت. لايهم أن أراك.. ربما لايريد القدر لنا ذلك.. إن كل ماأطمح إليه الآن أن تكتب كلمة واحدة لأطمئن فقط أن كل شىء على مايرام.. أنك لاتعلم مدى قلقى وتعاستى.. كلمة واحدة.. هل هذا كثير على؟)

ولكن الكلمة التى طال انتظارها لها لم تصل وإن استمرت هى فى كتابة رسائلها التى ازدادت طولا وتفصيلا. كانت تكتب فيها عن مفردات حياتها اليومية ومشاهداتها وتعليقاتها حول ماقرأته فى الصحف من أخبار ومقالات وأحيانا تحكى له عن الأحلام التى تراها فى الساعات القليلة التى تحظى فيها بنوم مريح (حلم يتكرر أرى نفسى فيه وقد عدت الى بغداد وكنت أول من أراه. لم يكن وجهك واضحا ولكنى كنت أعرف أنه أنت).

كما كانت تكتب له عن شوقها الجارف إلى أن ترى مرة أخرى خطه الجميل المنتظم على الظروف البريدية البيض التى كانت تشرق فى سالف أيامها. ورغم أن الكتابة الآن من طرف واحد فقد كانت تمنحها طمأنينة وإحساسا بأن كل شىء لايزال على عهده، فمع كل رسالة يتجدد أمل غائر فى النفس أن يأتى رد عليها فى يوم من الأيام.

بعد مرور شهور عديدة خطر لها خاطر أن تكتب إلى المجلة التى كان يرأس تحريرها لتستعلم عنه لكنها سرعان ماطردت هذا الخاطر.. فماذا لو جاء الرد بما تخشاه دون أن تجرؤ على الاعتراف به؟ لقد كتب لها مرة يقول (يجب أن تعلمى أنى وقد وجدتك بعد أن ضاع من العمر ماضاع لن يمنعنى الآن عنك سوى الموت).

لا.. لايمكن أن يكون هذا.. فالله العادل لن يرضى لهما بذلك.. إنها تتنفس الحياة لأنها تعرف أن هناك من تعيش

لأجله وتتوحد فى الروح - رغم البعد - سمواتهما على موعد أن يلتقيا فى يوم من الأيام وأن طال الزمن فكيف لها أن تعلم الآن أنه لم يعد...؟

قررت بشكل حاسم أن ترفض هذه المعرفة وتستمر فى الاحتكام إلى نور قلبها.. واستمرت تجلس إلى نافذتها كل يوم، ترقب إطلالة ساعى البريد الذى صار يتوقف عند شباكها يبادلها بعض الأحاديث ويريها مايحمله من رسائل الى الجيران.. وأحيانا حين تزداد حرارة الجو كان يطلب منها شيئا من الماء.. ويخرج منديلا كبيرا ليمسح العرق الذى يتصبب على صدغيه ورقبته ثم يجر دراجته بخطوات متثاقلة.. فكرت مرة وهى تتابعه بنظرها:

(لقد شاخ وامتلأ شعره بالشيب)

وعندما قال لها فى أحد الأيام أنه جاء ليودعها إذ إن هذا آخر يوم له فى الخدمة، هبط قلبها وسألته:

- لماذا ماذا جرى يامحمد؟

ضحك بأسى وقال:

- لقد بلغت سن التقاعد.. وغدا يستلم عملى أحد أولادنا الشباب.

قالت وهى تحس أن عمودا مهما فى عالمها ينهار أمام عينيها:

- سوف نفتقدك يامحمد.. لقد تعودنا عليك.. من سيحمل لنا رسائلنا؟

- لقد كان يهون على تعبى وتجوالى أن أقابل أناساً طيبين مثلك.. ولكن ماينغص على حقا أنى لم أحمل إليك رسائل منذ سنوات طويلة.

خنقتها غصة ولم تدر بم تجيب فغمغمت بكلمات غير مفهومة فيما أضاف الرجل:

- أحس أحيانا أنه ذنبى.

بادرت إلى النفى بقوة:

- كلا .. ليس ذنب أحد.. بعض الناس لايحبون كتابة الرسائل.

وشعرت وهى تقولها أنها لاتقنع حتى نفسها.

قال ساعى البريد:

- ربنا يعدل الحال.

فكرت وهو يبتعد أنه يقتلع من حيٰاتها آخر شعاع فيحيلها ظلاما.. وكأن رسائل الحبيب كانت مرهونة بهذا الرجل الذى كان شاهدا على شطر كبير من حياتها. وهكذا ما أن ابتعد حتى أغلقت النافذة بشدة. ولم تعبأ بدموع حانقة يائسة أخذت تنحدر على خديها.. بل انكفأت على الأريكة تبكى بحرقة لأول مرة منذ زمن طويل.

بعدها لم تفتح النافذة ولم تقرب منضدة الكتابة وكأنها استيقظت من سبات عميق على يقظة يائسة بيقين أنها لم تعش منذ سنوات غير حلم جميل انتهى كما تنتهى الأحلام وعادت إلى حياتها الموحشة الرتيبة.. حيث لا حلم يملأ فضاء الروح وبارقة أمل تلوح فى أفق أيامها.

ابتدأت تحس بجسدها ينوء بثقل الكآبة التى يخيم فى جوانحها وبدت وكأن حواسها انطفأت وأطبق عليها جدار من طين فلا شىء من صخب الحياة بات يستفز الروح التى شاخت فجأة وكأن سنين الهم تكالبت عليها فلم يعد داخل هذا الكيان سوى نفس يتردد فى انتظار لحظة سكون.

وفى وسط ركام الرماد البارد الذى يدفنها.. سمعت رنين جرس الباب ذات صباح فتحاملت على نفسها وتهادت إليه. صعدت بصرها ـ الذى أعشاه للحظات وهج الشمس ـ فى الرجل الطويل الذى يقف على عتبة البيت.. كان أبيض الشعر يقاربها سنا.. حدقت فى وجهه مليا فتوقف قلبها عن الوجيب. تراجعت إلى الخلف خطوة وصفقت الباب بحركة لا إرادية.

هل كان حلما؟ أم كان هلوسة؟ هل باتت ترى خيالات فى وضح النهار؟

ماذا يعنى هذا؟ لقد جنت.

ولكن جرس الباب يواصل رنينه بإصرار وصوت عميق لم تسمعه من قبل (افتحى الباب.. هذا أنا.)

من وراء الباب.. اخفت وجهها بكفيها وهى تحس بالضياع (ياإلهى احفظ لى عقلى.. ماذا جرى لى؟ هل أحلم؟)

ـ هل سأظل واقفا على الباب؟

تساءل الصوت العميق مرة أخرى.

قالت أخيرا بوهن:

ـ لقد تأخرت سنين طويلة.

ـ افتحى وسوف أشرح لك كل شىء.

حولها بارتباك.. فكرت لو كان عندها فسحة من الوقت.. فيما راحت يد مرتجفة تسوى خصلات شعرها المتناثرة.. قبل أن تتشبث بالأكرة لتفتح الباب.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

محمود نسيم

ظـــلال

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لدقائقَ اخرى،
يراجعُ تاريخه الحشرىُ
يُجهِّز اخيلةً وخلايا ليبدأ موتاً اقلّ
يستردُّ طريقته القروية فى الانفعالِ المفاجئ
مرتسماً ببساطتهِ الظاهريةِ
ينضو عن الأرففِ الخشبيةِ اتربةَ اللحظاتْ

بقاياهُ تفشو بها الشهواتُ
وموتاهُ فوق المقاعدِ
ـ هل تشربون معى الشايَ
أم تشهدون المسلسلَ؟
اهلاً .. مساءُ الأباطيلِ
اصبحتُ زوجاً ولى طفلتانِ

حياتى طبيعيةٌ
لا أصلى،
ولكنْ ثيابى، كما تلحظون، مرتبةٌ
ها هنا الشايُ، منفضةٌ للسجائرِ والذكرياتْ

.....

مشهدٌ جانبيٌّ :
يزحزحُ انقاضه خارج الكلماتِ
ويكتبُ باللغةِ المستعارةِ
فى صمتِ حجرتهِ
يتناسخُ فى ورقٍ، ويكرِّرُ لعبته
ويضيفُ بلا رغبةٍ للنهايةِ بعضَ الطقوس
يداعبُ زوجته فى اصطناع
ويُنهى العلاقةَ بعد الجماع
يحسُّ على بشرة الوجه خرفشةَ الحشرات
يجاوبُ أصوات أمكنةٍ متلاشيةٍ
بينما تتراءى المدينةُ من غير أبنيةٍ ومواقيتَ
تنزحُ عن حدٍّ حافتها صدأ الضوءِ، والرغبات

هَبْوُ ادخنةٍ وأحاديثَ عبر مقاهى الممراتِ
مِسخٌ يُنقِّبُ فى الفضلاتِ
غبارُ الأجنَّةِ ملتصقٌ بالحوائطِ
وامرأةٌ تتراخى على سور شرفتها
وتدارى ملابسها الداخلية،
شابٌّ يُعلِّقُ فى خفيةٍ ملصقاتٍ معاديةً
فوحُ أطعمةٍ زُهْمَةٍ فى المطاعمِ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

غيمٌ يجفُّ على حجرِ
فلماذا ـ وقد فاحت الروحُ مشربةً بخفايا الحواسِ
تُحركُ دميتك الخشبية فوق السرير
وتنزو عليها، فينشعُ رغوُ الحطامِ على جلدها؟
هى جاءتكَ فى الفجرِ، محلولةَ الشعرِ
حاملةً لك قربانها
أدخلتكَ إلى ليلها الليلكىِّ، وأعطتك كوثرها

إننى أسمعُ البحر!

هل تطلبُ الآن دنيا مُحرَّمةً؟

إننى أسمعُ البحر!

كيف وسمت ملائكتى
وتملكتَ معرفتى دون معصيةٍ؟

إننى أسمعُ البحر!

خُذْ صاحبا وتمائمَ
وانثرْ حفاناً من الحصواتِ على حلقاتِ الوجوهِ
امتلكْ هَبَّةَ البحرِ أو هِبةَ النارِ
لا عالمٌ خارج الجسدِ المتوحِّدِ

أنت تمثلُ فى قاعةٍ خاويةْ.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

محمد فتحى

السادس من أكتوبر

والأوهام الشائعة حول الإلهام والعملية الإبداعية

هناك أوهام شائعة حول طبيعة الموهبة والإلهام والإبداع . وهذه الأوهام تخلق حواجز بين الناس والفطرة الإبداعية التى خلقوا عليها، الأمر الذى لابد أن يقودهم إلى التبلد والمرض بكافة انواعه (نفسى - اجتماعى - عضوى ...) وفهم هذه الأوهام قضية هامة لأنها ضمن معوقات تجلى الثورة الإبداعية فى كامل رونقها، وهى الثروة التى وسمت تقدم اى مجموعة بشرية وتميزها على مدار الأزمنة والعصور. ولما كانت اى مشكلة من مشاكلنا لن تجد حلا حقيقيا لها دون جهد إبداعى، يجرى فى مناخ إبداعى، برزت اهمية وجود تصورات صحيحة عن العملية الإبداعية ولا باس من ان يكون طريقنا إلى إضاءة ذلك كله بعض ما حدث يوم الساس من اكتوبر ١٩٧٣.

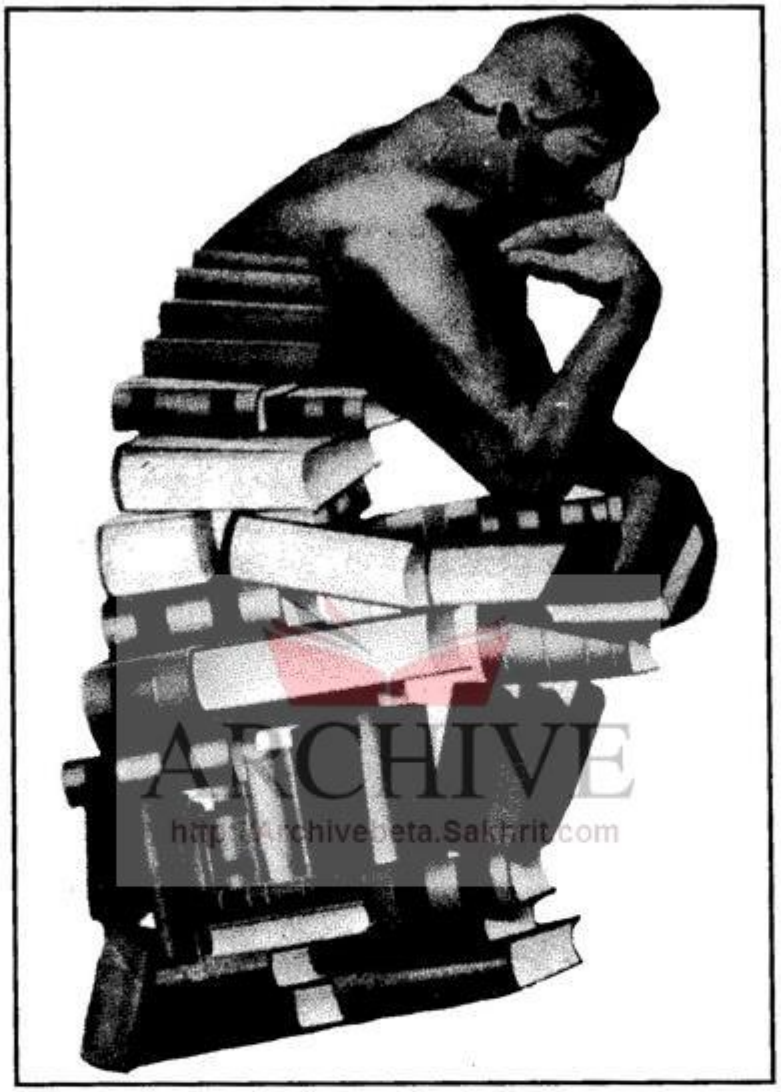
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

زعم بعض العرب الأقدمين أن الجن كانوا يسكنون قرية عبقر. ومن هنا كان وصفهم لكل من يأتى بشئ فذ بالعبقرية قاصدين أن الجديد لا يأتى المرء إلا على جناح همس «شيطانى » . وبكلمات أخرى أن الإنسان غير جدير بالنتاج الجديد الفذ، أن مثل هذا النتاج لابد وأن يسقط عليه من عالم آخر .

ولم يكن هؤلاء العرب شواذ فى تصورهم . فقد كتب افلاطون أن الشاعر - شيخ المبدعين - كائن أثيرى مقدس له جناحان، ولا يمكن أن يبدع قبل أن يفقده الإلهام عقله . أو قبل أن يدركه « شيطان» الإلهام بكرمه .

ولا يقتصر هذا التصور على بعض العرب وافلاطون . فكثير من المبدعين يؤكدون، حتى يومنا هذا، أنهم ليسوا أدوات فى عملية الإبداع، وأن « شيطانا» ما يطرق بابهم، ويسر إليهم بحلول المشاكل

التى تؤرقهم، بعد أن يكونوا قد فشلوا مرارا وتكرارا فى التوصل إلى هذه الحلول، أو حتى نسوا النجاح والفشل. وأن هذا الشيطان يزورهم فى بعض الأحيان وهم فى « سابع نومة»، وفى أحيان أخرى وهم يتجولون فى الخلاء، بل ولا يستحى حتى من اقتحام دورات المياه عليهم ولعلنا نذكر أن « وجدتها. وجدتها»، تلك الصيحة التقليدية التى يعلن بها كل مبدع عن فرحته بالوصول إلى ما هو غير تقليدى، صدرت عن ارشميدس للمرة الأولى على باب حمامه، بعد أن وقع له اكتشافه المشهور .



وبالطبع لا يمكن اتهام المبدعين والنوابغ والعباقرة من «أتباع» الجن والشياطين بالكذب أو الضلال .. كل ما فى الأمر أن ما يحيط بهم من ظروف يجعلهم عاجزين عن استيعاب مجمل ما يحدث فى رحلة - أو دراما - الكشف والإبداع . كما يجعلهم ينسون أو يتناسون كل ما سبق محطة الوصول، ولا يرون ضرورة أو معنى لتقصى ما حدث قبل المشهد الأخير.

لكننا نستطيع إدراك جوهر دراما النبوغ حقيقة من كلام مبدعين غيرهم، لم تطمس فرحة الوصول أو يطمس تهليل المصفقين رؤيتهم، فوقفوا كثيرا عند الجهد الجبار الذى يقدمونه قربانا « لشيطان» الإلهام حتى يشرفهم بالزيارة .

ولا شك فى أن القارىء يسأل عن علاقة كل ذلك بالسادس من أكتوبر والعملية الإبداعية. ونحن نرى العلاقة وثيقة إذا أخذنا بعين الاعتبار أن أول المفاهيم التى يجب تدقيقها ونحن نتحدث عن نواميس الإبداع هو مفهوم الإلهام .. فمن أكثر الأمور جلاء فى هذا السبيل ما حدث فيما يخص فتح ثغرات فى الساتر الترابى على القناة عام ١٩٧٣ .

وكلنا يتذكر ما كان يقال عن استحالة اجتياز هذا الستار فى الظروف القائمة آنذاك . لكن أحد المجندين المصريين، المهمومين بكيفية اجتياز الساتر، استفاد من تجربة خبرها قبل ذلك فى عملية تجريف الصخور بالمياه (ذات الضغط العالى) أثناء بناء السد العالى، ومن الهم والخبرة معا تولد الحل الإبداعى الذى أذهل الجميع وهو

ARCHIVE
http://Archive.Sakhrit.com

تجريف أجزاء من الساتر الترابى بمياه القناة، باستخدام طلمبات ترفعها وتكسبها الضغط المطلوب .

ولإيضاح طبيعة الإلهام على نحو أكبر أعود إلى موقف حدث فى فجر اختراع الطيران حيث كان الماخذ الذى يصيب هذا الاختراع فى مقتل، هو أن الطائرة سرعان ما تهوى وتتحطم بمن فيها، عند أى خلل يصيب أيا من أجهزتها الحيوية . ويومها كان واحد من الرواد الأوائل المبتكرين لأجهزة الطيران يمضى مهموما بهذه المشكلة، فى طريقة لمشاهدة أحد استعراضات الإقلاع والتحليق والهبوط، فيما يشبه ملعب كرة القدم (كان الطيران مازال مجرد استعراض وفرجة)، ومع كل القلق الذى يحسه على الطيارين والهم الذى ينوء به، طالعه وجه متفرج بعين واحدة (أعور) وللتو برقت فى ذهنه المهموم الفكرة «العبقرية» .. لماذا لاتكون كل الأجهزة الحساسة فى الطائرة مزدوجة، كما هى الحال بالنسبة لعينى الإنسان، بحيث يدخل الجهاز البديل العمل حال أن يصاب الجهاز الأساسى بالعطب؟! وكانت هذه هى الفكرة التى فتحت الباب لتحول الطيران من مغامرة غير محمودة العواقب، إلى ثورة حضارية حقيقية، إذ جعلت منه عملية تتمتع بضمانات أمان لا تقل عما يتوفر لغيره من وسائل النقل.

هكذا فإن ما نطلق عليه إلهاما ليس تجربة بعيدة عن الفهم إذا ما خلصناها من هالات الغموض... إنه تفاعل وتجل لخبرات مفهومة، فما نطلق عليه إلهاما ليس سوى كد مخلص لذهن المهموم بمشكلة يحاول المبدع من خلاله حشد خبرات البشر السابقة، وتطويرها وتوظيفها لمواجهة المشكلة المهموم بها. لكنه تجل لابد أن تتوفر لتحققه بعض الشروط. والتجربة الإبداعية لتجريف أجزاء من الساتر الترابى تكشف لنا بعض هذه الشروط على أفضل الوجوه.

ولعل أول هذه الشروط هو توفر درجة من السماح تفتح الباب أمام التعبير عما يجول بالخاطر (دون خوف، حتى من التسفيه) فلنتصور أن المبدع الذى فكر فى نقل عملية تجريف البقايا فى السد العالى إلى جبهة القتال، لفتح ثغرات فى الساتر الترابى على القناة كان مجندا عاديا، وكان أول من سمع فكرته، وفق التسلسل الهرمى، عريف بالأقدميه (لايفك الخط) ليواجه المجند الجديد برد فعل من قبيل لسه طالع من البيضة وداخل الجيش أولة امبارح وعاوز يعمل فيها أمير؟! أو حتى أن أول من سمع فكرته كان ضابطا كبيرا قد تمكن من وجدانه أن الأمر يحتاج إلى وسائل جبارة وإلى تفكير رتب كبيرة خبرت الحرب، وتعلمت فى أكاديميات عسكرية أجنبية و.و..

من هنا ضرورة جو السماح والاستعداد للسماع، حتى بالنسبة لكلام ربما بدا للوهلة الأولى غير معقول، وربما كان غير محكم..

وبالمناسبة فإن أرقى ما توصل البشر إليه فى مجال تنشيط الإبداع هو تشجيع بعض ذوى التركيبة الذهنية الخاصة على التعبير عما يجول بخواطرهم بصدد مشاكل تطرح عليهم فجاة، وعلى أن يقولوا أول ما يطرأ على أذهانهم، دون تمحيص، ودون خوف من أن يبدو كلاما فارغا. على أن تجرى عمليات التمحيص بواسطة خبراء لهم تركيبة خاصة أخرى فيما بعد.

بعد توفر درجة معقولة من السماح يأتى الاستعداد الحقيقى للحوار. والأهم من ذلك توفير الضمانات لاضطراده، فقد اعتدنا فى حوارتنا للأسف الشديد، أن ينشغل كل منا، خلال حديث الآخر، بإعداد ما سيدافع به عن موقفه المسبق، دون أدنى جهد للتفكير فى مدى وجاهة ما يقال. ولا يمكن لحوار أن يضطرد على نحو

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مثمر دون استعداد لتقويم وجهات النظر الأخرى وتبنى ما هو منطقى منها دون حساسية وبعيدا عن رواسب القيم والأخلاقيات القبلية والحرفية، التى تجعل كل منا يضخم من أناه دون أن يرى الآخرين بالذات إذا كان سلم الترقى (غير المبنى على أسباب موضوعية غالبا) قد قفز به بعيدا بحيث يعتبر مجاله - دون حق - مملكته وملكيته.

إن سبيل إزالة الساتر الترابى يوم السادس من اكتوبر لا يلقى الضوء على طبيعة الإلهام وشروط العملية الإبداعية فقط، بل وعلى طبيعة الإبداع نفسه، وفهم معنى العمل المبدع - بعيدا عن التصورات الرومانسية والنرجسية - على أنه إضافة إلى أفكار الآخرين وتطويرها، فالإبداع ليس اختراعا من الصفر، وليس فى المجال العلمى أو التقنى وحده وإنما فى كل المجالات، ولابأس من أن نعرج هنا إلى ذكر مايشيع فى النقد الحديث عن التناص .. لقد امتد مفهوم إحالة الرمز اللغوى فى النص إلى رمز تعبيرى آخر، امتد ليشمل النص الفنى بأكمله، لأن النص لايشير إلى جوهر بداخله فقط، بل يشير إلى نص أو نصوص أخرى فى سلسلة لانهائية من علاقات التناص «intertextuality» ..أى أن النص الفنى يدخل فى علاقات تناص لانهائية مع ماسبقه وما يلحق به من نصوص . هذا كما تكشف تجربة اختراق الساتر الترابى مايحتاجه الإبداع من التراسل بين الخبرات (من السد إلى الحرب) ومن تجاوزللتخصصية الضيقة، ذلك أننا نعيش بالفعل عصرما بعد التخصص لأن مجالات إبداعية جديدة تنشأ نتيجة التزاوج بين مجالات أخرى قد تكون متباعدة .

لقد صارت الدراسات عبر التخصصية «interdisciplinary» من أهم منابع الإبداع و« الإلهام» . وقد يبدو لذهن غيور أننا لم نعد فى حاجة إلى أصحاب الفكر الموسوعى، أو أن زمن هؤلاء الرواد قد ولى إلى غير رجعة بالذات بعد أن تضخمت المادة المعرفية بصورة تفوق قدرة الذاكرة البشرية، وتعددت المناهج وتعقدت وتخصصت بصورة يعجز أى عقل على الإلمام بها بصورة شاملة لكن نظم المعلومات أصبحت عونا معقولا ولم تعد مهمة طالب المعرفة تتمثل معها فى حمل مادته بل فى قدرته على الوصول إلى ضالته من المعلومات والمعارف .. أى أنه بات يستغل موارد ذاكرته بصورة اقتصادية فعالة بأن يختزن المعرفة فيها مقطرة فى هيئة منهج وبنى ونماذج إرشادية وعلاقات وتوجهات ومبادىء وحقائق أساسية وحدود واضحة .

وليس هدف المبدع فى نشاطه عبر التخصصى الإلمام بل المواءمة وما أكبر الفرق بينهما ، وفقدان ذلك يؤدى إلى أن تصبح المجالات العلمية والمهنية والثقافية أشبه بالجزر المنعزلة، وإن كان ذلك جائزا فى الماضى فلم يعد ذلك يجوز فى هذا العصر، مع طبيعة المشاكل التى نواجهها اليوم فى عالم شديد التعقد والتشابك يطرح إشكاليات غير مسبوقة، ومع ظهور توليفات علمية ومنهجية مستحدثة، تستحث المفكر على توليد الجديد وإعادة طرح القديم .

إن طبيعة العصر قد دفعت بالتلاقح العلمى واقتراض المناهج إلى مشارف جديدة لم تكن فى الحسبان، ولا بأس من أن تكون اللغة مثالنا فى هذا الصدد، فهى أهم مقومات ذكاء الإنسان كما أنها ركيزة أساسية لوحدة المعرفة، ناهيك عن أن مناهجها باتت تمثل نموذجا معرفيا إرشاديا يمكن تطبيقه على ما هو خارج نطاقها (اللغة) .

لقد سادت نظرية التطورلدروين الفكر العلمى حتى منتصف هذا القرن وظهر معها علم فقه اللغة ليدرس

ARCHIVE
http://Archiyebeta.Sakhrit.com

أصل اللغات ويقارن بينها ويوصف ويصنف خصائصها وفصائلها. مما أطاح إلى الأبد بعصر الغيبيات اللغوية والأحكام القيمية لتقويم اللغات بين لغات راقية ولغات بدائية، وذلك بعد أن زال وهم الرقى الذى تصوره الأوربيون عن لغاتهم إثر اكتشافهم أن اللغة الهندية القديمة (السنسكريتية)هى أصل هذه اللغات .

ثم ظهر الاتجاه التحليلى فى دراسة اللغة تأثرا بتجربة علم الكيمياء فى تحليل المركبات العضوية إلى عناصرها الأولية، وهكذا تم تحليل الإشارة الكلامية إلى فونيمات و... ثم ظهرت بوادر الإحصاء اللغوى فى نهاية القرن الماضى عندما استخدم لأغراض ذات طابع عملى أكثر منه نظريا، مثل تحقيق التراث والتحليل الكمى لأساليب الأدباء والشعراء و..

ولعل ذلك كله يقربنا مما قاله **نعوم تشومسكى** من أن مدخل حل إشكالية اللغة ربما كمن فى البيولوجى وليس فى المنطق أو الرياضيات!!

إلى هذا الحد وصل التلاقح العلمى واقتراض المناهج ما بين العلوم المختلفة التى قد تبدو متباعدة. والمبدع المعاصر فى حاجة إلى حد أدنى من الخلفية المعرفية، التى تتباين مكوناتها مع المجالات الأساسية لاهتمامه.

تبقى مجموعة من شروط العملية الإبداعية أوضحتها بجلاء تجربة السادس من أكتوبر ولا نملك إلا أن نمر على بعضها هنا سريعا لاعتبارات المساحة.

منها مثلا أهمية الخبرة العاطفية للتجربة الإبداعية فإضافة إلى ما وراء الكد من حب عارم يعد عنصرا أساسيا فى طريق الكشف، فالأرجح أن من نقل تجربة التجريف كان قد استهان بتصديقها: كيف يمكن إزاحة الحجر بالمياه؟ يا رجل قل كلاما غير ذلك، حتى رأى بعينه ومارس بيده. وكانت هذه الخبرة العاطفية عاملا هاما فى تجاوز ما كان شائعا عن استحالة التعامل مع الساتر الترابى فى حينه.

لكن لعل أهم الشروط إطلاقا هو ضرورة اكتمال دائرة الإبداع والاستفادة من أفكار الحوار، ونقلها إلى حيز التنفيذ، حتى تشكل حثا إبداعيا متواصلا (بعيد عن الهدر والإحباط) وهنا ضرورة المبادرة إلى إشراك الجهات التنفيذية فى هذا الحوار، بل والتشجيع على تكوين أدوات تنفيذية غير تقليدية، والتحلى فى ذلك كله بنفس طويل يجعل عملية الوصول بالحوار إلى التنفيذ هى المحك والفيصل فى أن نكون جميعا ـ متحاورين أو منفذين ـ جادين أو هازلين.. ونؤكد على أنه لا بأس طبعا من أن يكون اهتمامنا بمشاكل صغيرة أو جزئية، فليس السد والحرب وما شابههما من مشروعات كبرى هو المجال الوحيد للإبداع ولا مجال لخوض ما شابهها دون لياقة ودربة إبداعية لا تتأتى إلا من الممارسات الصغيرة.

غير أن المبادرات الإبداعية المتفرقة لا يمكن فى النهاية أن تتحول إلى تيار فاعل مضطرد له قيمته، إن لم تستقم منظومة القيم فى المجتمع بحيث تصبح القيمة للأنفع «اجتماعيا»، الأمر الذى يؤدى إلى حث هذه المبادرات وتناميها دوما..

بقيت ملاحظة أخيرة هى أن اختيار جزئية مما جرى فى السادس من أكتوبر لإضاءة العملية الإبداعية وأهامها جاء فى النهاية بهدف إيضاح ترابط الحث الإبداعى على مستوى المجتمع كله، وما فجره ما جرى يوم السادس من أكتوبر فى جميع مجالات حياتنا ـ بما فى ذلك مجال الأدب والفن ـ من طاقة إبداعية أمر بليغ فى جلائه.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أهازيج

- ١ -

كنت أجفف جسدى عندما انتابنى نفس الشعور بالفيض الذى انهمر من نقطة سحيقة خلف ذاكرة لابد أن أتقن تقنيتها. كان قد ضرب موعدا باكرا وهو لم يعرف بعد أن نوبتى فى النوم تكون صباحا.. وعلى غير عادتى فى إفشاء الحلم خشيت أن أحلم هذه الليلة.. وتمنيت لو كان ذلك متاحا.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

- ٢ -

أجفف جسدى من نثرات الحلم هذا الصباح..

أستعد أنا لمقابلة رجل آخر.. وها أنا أنكمش عند أركان التخلى عن المواثيق التى بذلتها وأنا ذائبة فى انهمار غيثه الذى رطب جدبى.

وينهمر الماء الدافئ يغسل ذكريات الأمس.. ولم يكن يزيل أكثر من غلالة الزمن المهلهلة عن براكين العودة إلى منابع ذلك الرجل البعيد.

أنا لم أستطع قط التخلص من نظراته التى أرهقنى حملها فى كل الأيام الفائتة.

- ٣ -

عندما جلست وصديقتى فى شرفة غرفتنا.. فى تلك المدينة البعيدة.. ضحكنا ونحن نفيض بالمودة للعمر الذى كان لنا فيه قصة عشق لنفس الرجل.. الذى أحبنى وحدى فيما بعد وتركها تتعذب..

لم أدرك مدى أن يتعذب شخص وأنا مغموسة فى الوجد والفيض.

ـ ٤ ـ

عندما خلعت صديقتى ملابسها مساء.. كانت تسكن جسد أنثى لم يدركها فيض العشق والانهمار .. كانت تشبه غيمة منسية على حافة السديم.. فلم يصلها هواء يمددها ويبعثر تكثفها إلى شهوة.

الماء فى الدش يجلجل على جسدها الذى اكتشفت أنه لايشبه جسدى... ذلك الذى تعبد فى محرابه الرجل الوحيد الذى كانت قصته ممتدة فيما بين جسدى وقلبها.

ـ ٥ ـ

جلس أبى والرجل يقترح حاسما أخذى بحقيبة ملابسى.. إلى بلاد ليس فيها صديقتى ولا روابط تأخذنا إلى نظرة تحزم ثقتى بغيرتها.

بلاد ليس فى حدودها رائحة للشوق والاعتداد.. لا ينساب على جسدى فيها لمحة جنون رجل أول ما رأيته استكان عقلى فى صمته.. وانطلقت عيناى إلى أدغاله تستقى الشوق.

ARCHIVE

ـ ٦ ـ

جففت جسدى.. ضفرت لى أمى شعرى بإتقان.. وبعدد مرات إدراك نفسى زجرتنى وهى تسحل كل شعرة تجرأت على جبهتى.. ولم تطلق شعرى من أسرها ابدا.

فى العيد الماضى وعدتنى أن ترسل لى شعرى.. لكنها صباحا.. فرقت حلمى إلى ضفيرتين مصمتتين

ـ ٧ ـ

على حافة السرير.. اختبأت من انتهاك الليلة الأولى.. واستنزاف الليلات التى انفجرت لسنوات كثيرة كانت بدايتها أنى حملت حقيبة ملابسى ـ فقط ـ إلى حيث لاتفيد الملابس.

ـ ٨ ـ

فى اللقاء الأول أهدانى ديوانا يحمل اسمه..

وفى اللقاء الثانى ابتسم وهو يذوب أنوثتى فى نبع بدأ من عينيه الخافتتين ممتدا عبر شهوتى إلى ما بعد النشوة.

قالت صديقتى إنها تجاوزت الحب من زمن.. وإنها بعد رحيلى فقدت عنصر المنافسة.. فبدا لها ذلك الذى عشقنى وأحببته.. رجلا مهزوما جدا.. عاديا جدا..!!

- ١٠ -

جففت جسدى.. واستكنت فى حضنه ندية ومتمنية لو يروينى مرات أخر.. ليس أول رجالى هو.. لكنه.. أول من فك شفرتى السرية فامتلك البداية.

- ١١ -

عندما نهب دغلى فى مرتنا الأولى.. كان يعتنى بالتفاصيل التى ذكرتها له فى دردشة سابقة عن بكارة جسدى.

-١٢-

كنت أعرف أن الذى يحفر فى تاريخ الأنثى أول من اقتحم الدغل واعتنى بكل الأوراق المنسية فى العتمة.. ولم ينح الأغصان المدلاة فى أركان الروافد...

وأنه وهو يفتش فى حقيبة ملابسى الوحيدة التى أملك لم يكتشف الطريق إلى دغلى..!

-١٣-

عندما شرع ذكورته نحوى.. لم أكن مستسلمة لتواجه فعصف بى تماما.

وعندما لملمنى بحكاية أخيرة.. واستكان وهو يجمع القطرات المتبقية على حافة دغلى.. أدركت أنه حين أتى إلى بكارتى.. لم يستل رجولته ليباهى نفسه ليلا.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

- ١٤ -

جففت جسدى مرارا.. وضمنى ببلله فى كل مرة.. فلم تفاجئنى النشوة.

استكنت إلى رغبته التى رغبتها..

أحب هذا الرجل.. له رائحة تستفز أنوثتى المتوهجة.

- ١٥ -

عندما لمح رغبتى تنسكب فيه.. عرض أن يوصلنى..

فى الطريق.. أيقنت أنه لن يكون من رجالى أبدا.. فقد بدأ كما يبدأ كل الرجال..!! .

محمد سليمان

هـواء قـديم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

البياض خفيفٌ
نهار يناير أقصر من ندمَةٍ
النوافذ لا تدخل الريح منها ولا الكهرمانُ
عجوزٌ أنا
والعجائز قد يُشبهون مخازِنَ محْشُوَّةً بالكراكيبِ
هل أتذكر حبلا تحُط الطيور عليه من السُّور للسّورِ
والبِنْتَ تلهـو؟
شبابيكها لا تزال هناك وأثوابها الداخِليَّةُ
أقصد سِربَ الفراشِ
وما ظلّ فى البئرِ
أمْشيرُ لم يُغوها
ولا فرس النهرِ

أمشيرُ .. لكنهم بالكلامِ

يناير ليس امتداداً لوجهى

وليس أباً للشهورِ

يناير

هذا الأليف كدبّابةٍ

هل يُذكر بامراةٍ ذلك البردُ

والظلُّ بالرَّهَوانِ

تناسبنى الآن خُضْرةُ جارى

وثوبُ الأميرِ

تناسبنى كَحةٌ تتدحرج منها على الحُوض عائلةٌ فى الصباحِ

العجوز يُحِبّ العصافير يمشى كطاولةٍ

والصبىُّ بدرّاجةٍ يتشاغلُ

والكهلُ ممتلئا بالفضائل يغفو عل دِكّة البار

لم يَصُم الدودُ يعدُ

ولم يختنق بالحرير

ولكنه سيعُدّ السّمانَ ويزهو بعائلةٍ

لم تَفُتْها العَراقةُ

للشمس أن تَتَخَفّى

وللطفل أن يمدحَ الوحْلَ أجَلَّ يوم الحسابِ

ولى أن أُحدّث بنْتًا ضفائرها فِضّةٌ

عن مزايا الفُلُورِ

وأثبت أنَ الهواء له وجهُ شيخٍ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حكيم أنا

لم أُشبّه بثديين عكازتين ويُوداً بأنثى

لم أقل مثل أرْنبةٍ شمس طوبةَ

والريح كالخيزُرانِ

ولم أعط مُنْفلتاً وجه غولٍ

ولا الخفراء مشانقَ

غيرى سيزهو بنَوْط الشجاعةِ

ينسى على الحوْض كفيه حين تهبّ الخماسينُ

غيرى سيزهو بثوبٍ من الخلف قُدّ

وينساب محتمياً بالقناصـِلِ

من ذلك الطفلُ

يَنْسـج مـن داكـنٍ خيمةً للبنـات

ومن ذلك الكهلُ

دفتره لا يـدُلّ عليهِ

وماضيه حـلْواهُ

ظلّت عصافيره لُطخاً فى الكتابِ

وظلت عصاهُ عصا.

هكذا فى الطريق إلى البيتِ أفتح قلبى

لظلّ يشق الدخان معى

هكذا

حين تغفو المدينةُ مُلْتَفّةً بالنّشادِرِ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى البرد سوف تضيق المثاناتُ

غيرى يُربّى على صدره ملّكا ليصدُّ

ولكننى بالهواء القديمِ

صباح كهذا يلائم فاساً

وبُرْج كهذا يُناسبه الطَفْحُ

ـ نوعاً من الحلّ كانوا ـ ولكنه البردُ

فى الدرج انثى بباروكةٍ تتباهى

ويسمتها كالكمين

وفى الصيدليات شمسٌ على علب الأسبرينِ

ولكننى سأفضّلُ قرص المطمئنِ

أمنح ريحا يداً

وأقول البلاد مواعين واليود ليس دماً

والذى أدمن الخوف سوف يطُخّ الحصانَ

أرانبه ستصير ثعالبَ والقط فهداً

لماذا يذُكر بامرأةٍ بردُ طوبة

لا يشبه الفخّ وجهى

ولا حائطى الكركدنُّ

ولكنها انتسبت للذين معاطفهم كالخنادقِ

أخفيت عنهم مواعيد نومى ولكنهم كالغبارِ

وأخفيت حبلاً تحط الطيورُ عليهِ من السّورِ للسّورِ

ظلوا يجيئون فى سفنٍ لا تُرى

وظلوا يَطُخّونَ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ليس الهواء حليقاً
ولا الماءُ
لكننى بالبياض الذى مثل فطرٍ سأزهو
وببعض الظلال
ملامح من هذه؟

بعضهم سيشد (مليجَ) من الكمّ
أو يستعير دمى
بعضهم سيقول سليمان ليس سليمانَ
والبعض سوف يُضاهى
حين تغفو الملاعق آنيةً بالحصانِ
يناير من أجلهم صار انْعَمَ
والريح كالريشِ
جاءوا لكى يرثوا
لا كفافى رآهم ولا حامل الصقرِ
لا الفلكِيُّ ولا نافخُ البوقِ
لكن كهلا يُحَدّقُ فى المستطيل رأى
واحتمى بالدفاترِ
جاءوا لكى يرثوا
هل لدىَّ سوى الباط والزّنْزَلَخْت؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

النظرية الشعرية
مقدمة فى اللغة العليا

جون كوين
ت: أحمد درويش

الشعر قوة ثابتة للغة وطاقة سحر وافتتان، وموضوع الشعرية هو الكشف عن أسرارها.

كل نظرية ترتكز على مسلمات أولية تقوم عليها، ومن المفيد أن توضح النظرية مسلماتها، والمسلمة الأولى لبحثنا هذا تقوم على افتراض وجود موضوعة، فإذا كان لكلمة «الشعر» معنى، وإذا كان مفهومها يتضمن شيئا قابلا للتصور والامتداد، أى إذا لم يكن هذا المفهوم يشير فقط إلى «كل» لا تتميز أجزاؤه بشىء إلا بانتمائها إلى هذا الكل، فإنه ينبغى إذن أن يتواجد هذا المفهوم فى كل الموضوعات التى تشير إليها هذه الكلمة، وفى هذا الإطار يوجد تطابق فى خاصة ما، ويوجد فارق أو فروق تتسرب لكى تشف عن التنوع اللانهائى للنصوص، وهدف الشعرية هو اكتشاف هذا الفرق أو تلك الفروق.

أما الخاصة الثابتة فيمكن أن نعطى لها اسما، لقد عرف أفلاطون الجمال بأنه «الشىء الذى تكون به الأشياء الجميلة جميلة»، وهو تعريف ليس حشوا إلا فى ظاهر الأمر، مادام يطرح فى الواقع جوهرا مشتركا تلتقى فيه كل العناصر الجميلة، إنه ينتزع الجمال عن النسبية ويعد موضوعا خاصا بطريقة الإحصاء كعلم، وعلى النمط نفسه صاغ **جاكوبسون** تعريفا لمصطلح الأدبية Iitterarite ليقول «إنها هى التى تجعل من إنتاج ما إنتاجا أدبيا»(١).

موضوعية علم الأدب إذن لم تعد متمثلة فى تصنيف ألوان الإنتاج الفردية لكنها تتمثل فى مجمل الإجراءات التى تنظمها، وإذن، فإنه فى داخل طبقات النصوص الأدبية، نستطيع أن نصل إلى «طبقات صغرى» للنصوص يمكن أن نسميها «الشعرية»، وإذا احتذينا دائما نموذج (**أفلاطون وجاكوبسون فى التعريف**)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نقول إن «الشعرية» هى ما يجعل من نص ما، نصا شعريا. وتعريف كهذا يترك الباب مفتوحا فى أمر العلاقة بين الأدبية والشعرية وهل الاختلاف بينهما اختلاف فى الطبيعة أم هو اختلاف فى الدرجة كما صنع **فاليرى** عندما نظر إلى الشعر باعتباره «الجوهر النشط» لكل إنتاج أدبى. بقى بداهة أن نستدل على ما يدخل تحت هذه الطبقة الصغرى أى أن نبحث عن معيار نظرى صحيح قادر على أن يميز النصوص الشعرية من النصوص غير الشعرية، لكن ينبغى هنا ألا نقع فى حلقة مفرغة، فإذا كان المعيار هو موضوع البحث، فإنه يكون نقطة الوصول وليس نقطة البداية، وليس هناك علم يبدأ بتعريف موضوعه، فلو أن علم الاحياء بدأ بالبحث عن معيار أكيد يحدد «ما هى الحياة»؟ لكان لا يزال عند نقطة طرح السؤال. وإذن فإنه ينبغى هنا اللجوء، سواء إلى حدسية التحليل، أو إلى إجماع الذوق العام الذى اقتطع من مجمل النتاج النصى الأدبى جانبا ثقافيا محددا أعطاه اسم «الشعر»، ويمكن أيضا أن نستعين بهذين المعيارين معا بحيث يراجع أحدهما الآخر، ونحدد من خلال ذلك نقطة انطلاق مريحة.

.. لقد كان ر. **كايوا** R.Caillois يقول إن «الاعتقاد بوجود الأدب معناه أن تعتقد أنه رغم كل شىء يوجد شىء مشترك بين **هومير ومالارميه** وفى المعنى نفسه كتب ك . **فارج** K. Varge «إن القارئ المعاصر للشعر يقدر فى وقت واحد **مالرب والوارد**، وهما يمثلان حالتين مختلفتين للشعر وهو يقرأهما بمتعة دون أن يشغل نفسه بالتحورات التاريخية(٢).

وعلى هذا الضوء يتحدد طرفان لجمع عينة استكشافية معقولة، لكن يمكن أن تكون أكثر تواضعا وتعتمد على حقل أضيق، مثلا حقل الشعرية الكبرى للقرن التاسع عشر الفرنسى، ولنقل، **هيجو ونيرفال وبودلير،ورامبو ومالارميه وابولونير**، بل إننا يمكن أن نضيق أكثرْ ونعتمد فقط على ديوان «أزهار الشر» وهو نص يتم التمتع به شعريا منذ قرن ونصف باعتباره نمطا لذلك اللون من الحب الذى هو القراءة الشعرية ، وأى دارسة تضع فى اعتبارها خصائص الشاعرية لهذا النص، لا نعتقد أنها ستفلت منها خصائص الشاعرية بعامة.

إننى أعترف أننى حاولت أن أجعل الدراسة التحليلية تنطلق من بيت شعرى واحد، ولو كنت فعلت هذا لكنت اخترت بيت **مالارميه** الجليل: [والصمت القاحل والليل الثقيل] لكن ينبغى أن يعرف الإنسان كيف يقاوم محاولة كهذه.

ولكى نحسم المناقشة بسرعة، أقول إن الدراسة الحالية هدفها الوحيد أن تجعل موضوع بحثها هو شاعرية النصوص التى تستشهد بها، وعلى القارئ أن يحدد إذا كانت هذه النصوص ممثلة لما تعودنا أن نطلق عليه اسم الشعر.

لقد تغير الشعر دون شك فى العصر الحالى، والبعض يؤكد أن الشعر منذ «رامبو» لم يعد غنائيا وإنما أصبح «نقديا»، وإذا كان هذا صحيحا فإن النظرية المطروحة هنا سوف تقنع بمناقشة الشعر الغنائى، الذى يعد أكثر ألوان الشعر شاعرية، وعلى كل حال فليس من المعيب أن يحتفظ الإنسان بمسافة بينه وبين موضوعه، لقد كان فاليرى يقول عبارة أخذها عنه مساوتى «أن تعرف شيئًا معناه أن لا تكون أنت إياه» ونحن نعيش المعاصرة من أجل هذا ؛ فمن الصعب علينا أن نراها كما

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هى ومن ناحية ثانية فإذا كان الفرق فى العصور الكلاسيكية واضحا بين الشعر واللا شعر فإنه يجنح اليوم إلى التلاشى، فإذا كانت أعمال مثل «مقال فى المنهج» قد خلت من الصورة والمجاوزات، فلم يعد الأمر كذلك اليوم، وإذا أخذنا عملا معاصرا مثل «الكلمات والأشياء» لفوكو وهو عمل تبدو وجهته العلمية مؤكدة، فإننا سنجد شيوع الصور منذ الفقرة الأولى، مثل الحرص الثابت ـ الاختفائية الواضحة ـ مرآة أسفة ..إلخ» والاقتراب من حدود الشعر هنا له دلالة كبيرة، وينبغى أن نعود إلى هذه النقطة لكننا نسجل فقط هنا أنه أصبح أكثر صعوبة تطبيق منهج متقن بين مستويين من اللغة يحاول أحدهما أن يتشرب الآخر. وهناك أيضا حالات تقع على الحدود، فكيف نصنف أعمال بروست وكافكا، رواية هى أم قصيدة؟ لكن كل قاعدة تصنيفية تعرف الشواذ، فالواقع هو اتصال تحاول اللغة أن ترصد حدود مراحله، والمنهج إذن يتطلب أن نختبر مراكز التحورات فى الطبقة التى نطرحها للبحث لكى ندرس على أثر ذلك الحالات الهامشية فى ضوء التشابهات والفروق التى تنجم عن دراسة النماذج النمطية، وهناك فى النهاية حالات متطرفة، فلقد كان نوفاليس ومالارميه يريان أن فى حروف الأبجدية شعرا، لكننا هنا أمام لون من التصور الصوفى سوف يكون من الناحية المنهجية على قدر ضئيل من المعقولية لو بدأنا به.

إن البحث عن نقطة بداية استكشافية مريحة، شىء أساسى لكل بحث يتقدم كبحثنا هذا فى أرض لم تكد تعبد، وحين يتم تصور المنهج فلابد من عرضه على نصوص من غير عينته لنرى إن كان صالحا للتطبيق عليها، فإذا لم يستجب لها فلابد من تعديله قليلا حتى يثبت استجابته، فإذا استحال ذلك فينبغى التخلى عنه.

إن مجمل النظريات الشعرية المعروفة حتى الآن ترتكز على فرضية مشتركة؛ فهى تختلف منذ أقدم العصور تبعا لتركيزها على المحتوى أو الشكل لكنها فى الحالتين تلتقى حول ملمح أساسى يتمثل فى مقابلة الشعر للاشعر (أو النثر) وهو معيار كمى محض، فالشعر ليس «شيا آخر» غير النثر، إنه شىء «مضاف إلى»... وقد أوضح بارت هذا التصور الذى نقده من خلال هذه المعادلة:

الشعر = النثر + أ+ ب+جـ [٣] .وكان فاليرى من قبل قد أوضح جيدا وجهة النظر هذه حين قال «لكن عن أى شىء يتحدثون عندما يتحدثون عن الشعر؟ يدهشنى ألا يكون حديثهم عن مجال من مجالات فضولنا فى إطاره يزداد إهمال الأشياء ذاتها، ماذا يصنعون؟ إنهم يعالجون القصيدة كما لو أنها يمكن أن تجزأ إلى خطاب نثرى كاف ومستقل بذاته، ومن ناحية ثانية فهناك قطعة خاصة من الموسيقى تقترب إلى حد ما من الموسيقى بمعناها الخالص.. أما الخطاب النثرى فهم يعتبرون أنه يمكن أن يجزأ من ناحية إلى نصوص صغيرة (يمكن أن تختصر كل منها أحيانا فى كلمة واحدة أو عنوان) ومن ناحية أخرى من كمية أيا كانت من المكملات الإضافية مثل المحسنات والصور والمجازات والنعوت»[٤] إلخ.

والتعريف الذى تعطيه البلاغة القديمة (لهذا اللون) هو مطابق تماما للنزعة التى ينتقدها فاليرى حيث يقول: «لا شىء إلا الخيال والصيغة البليغة فى قالب موسيقى» والنظريات تختلف فقط من حيث «نوع الشىء» الذى يضاف إلى النثر لكى يعد شعرا سواء إلى جانب الدال أو المدلول اللغوى.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ووجهة النظر الأولى يطلق عليها تقليديا اسم «الشكلية» والمصطلح غامض مادامت كلمة الشكل لا تقابل بالضرورة كلمة المعنى كما هى، وسوف نرى أنه يوجد ما يسمى «شكل المعنى» لكننا يمكن أن نحتفظ بالمصطلح كما هو فى شكله المحدود الذى يعد نقطة انطلاقه، وتصور كهذا له وجهة متوقعة بداهة، ولقد وصف الشعر تقليديا بأنه فن النظم وأن النظم هو مجموعة من القيود الإضافية تطبق للوهلة الأولى على الشكل فقط، ووجهة النظر هذه غير قابلة للتسليم بها، وقد أصبحت اليوم مرفوضة، لكن نظرية **جاكوبسون** لم تصنع شيئا إطلاقا غير توسيع نمط قيود النظم فجعلتها تمتد على مستويين: تركيبى ودلالى، والأخذ بمبدأ «إسقاط محور المتشابهات على محور المتناسقات» يوسع إلى ثلاث مستويات، التكرار الشكلى الذى كانت تحصره قواعد النظم فى المستوى الصوتى، وما يمكن أن نسميه بالمعنى ليس متأثرا بالدرجة الأولى بإضافة قواعد «المتشابهات» وهى إضافات يمكن تفسيرها فى مجال النثر، ولنأخذ واحدا من أمثلته:

١ ـ مخلوف مخيف.

٢ ـ مخلوف مرعب(٥).

فهنالك تعادل معنوى بين المثالين، ولكن الأول يضاف إليه بناء صوتى ترددى لا يوجد فى الثانى. يمكن هنا أن توجد المعادلة التى تتحدث عنه:

النثر + س

أو التى ترى أن الشعر ليس إلا (+) بناء إضافيا من نوع ما أو أنه تقنين سام للغة الجارية، وهى من بعض الزوايا شكل إضافى، والظاهرة التى نصفها هنا هى ظاهرة «ملائمة» من الناحية الشعرية وسوف نعيد تناولها وفق تصورنا لكن على أنها لحظة من لحظات إجراءات التحويل البنائى، لكن **جاكوبسون** وتلامذته عاملوها على أنها مكون جوهرى، ومن هنا ظلت النظرة عندهم شكلية، ولم تخرج عن إطار المبادئ العامة للشكليين، لقد جعلوا من النص الشعرى، لونا من اللعب بالكلمات، وجعلوه موضوعا لغويا جميلا موجها بالدرجة الأولى ليرضى حاجات المتخصصين.

إن المنظور المعاصر والذى هو إرث لنظريات **دى سوسير** التجنيسية، يلعب على وجهى الرمز فى وقت واحد، رغم كل شىء يمكن أن يرتبط بالشكليين انطلاقا من لجوئه إلى فصل الدال عن المدلول، لكن تحديد الانتماء قليل الأهمية والذى يهمنا هنا هو أن هذا المنظور بدوره لا يرى فى الشعر إلا ملمحا إضافيا. إذا كان أمامنا نص ينسب إلى **«سبيون»** * فإننا نقرأه تحت تأثير اسم **«سبيون»** وفى هذه الحالة فإننا نجد معنا رمزا إضافيا يجعل النص موضوع القراءة حصادا للغة مزدوجة أو خاضعا لتفسير فوقى للرمز، أى أن هناك شيئا إضافيا ما (وهذا لا يعنى أن هذه الظاهرة لا وجود لها، ولكننا فقط نطرحها الآن كمسألة).

هناك أيضا نظريات تبحث عن الشاعرية داخل المحتوى، وهذه النظريات لا ترى عموما فى المعنى الشعرى خاصة سيمانتيكية، أو معنى نوعيا مختلفا، لكنها ترى فيه فقط زيادة فى المعنى، أما التفسيرات النفسية والماركسية للإلهام الشعرى فهى تظل عند فكرة اللغة المزدوجة. فهناك معنى ظاهرى ومعنى خفى هو

* أديب رومانى قديم فى القرن الثانى قبل الميلاد (المترجم).

الذى تتم الإحالة إليه قصدا أو لا شعوريا من خلال تأويل رمزى تتولى القراءة إعطاء مفاتيحه وهذا المفتاح هو ما يعطى للنص شاعريته.

والموقف هنا لم يعد موقف «ما فوق الشكل» وإنما أصبح موقف «ما فوق المعنى» ويظل الفرق بين الحالتين فرقا نوعيا.

أما نظرية تعدد المعانى polysenique ـ وهى نظرية ذائعة الآن ـ فإنها تختلف عما سبق، ويكمن هذا الفرق فى أنها لا تعترف بطبقات المعنى وإن كانت تعترف بتعدده، ومن هنا فإن القيمة التى يعطيها التفسير الفرويدى أو الماركسى «للمعنى الثانى» تختفى هنا، والتعددية ـ أو حتى اللانهائية ـ للقراءات المختلفة تشكل الملمح الملائم، فالكم وليس الكيف فى المعنى هو الذى يشكل ملمح الشاعرية.

هناك نظرية أخرى تسمى نظرية «الرمزية الصوتية» وهى نظرية أسالت وستسيل كثيرا من المداد وهى تحظى دائما برضا الشعراء، وإن كان هذا لا يقدم دليلا على شرعيتها لكنه على الأقل يقدم مؤشرا، وستتاح لنا الفرصة للعودة إليها، لكننى أود أن أذكر فقط هنا، بأنه لكى تشير إلى الملمح الوحيد والأساسى فى الشاعرية فإنك تظل خاضعا لمنظور كمى، وتشابه خطتى الدال والمدلول، لا يصنع إلا أنه يضيف إلى اللغة غير الشعرية تعريفا إضافيا، فالشاعرية تغنيها لكنها لا تحولها، ومن هنا فإن الشعر يبقى شيئا «إضافيا» وليس شيئا آخر.

إن هذه الدراسة تأتى تالية لدراسة أخرى[٦] حاولت فى وقت واحد أن تتعمق الظاهرة وتحاول البحث عن نظام لها. وأنا سأحاول من خلال التذكير بأساسيات الدراسة الأولى أن أجيب عن بعض الاعتراضات التى أثيرت حولها.

على العكس من النظريات السابقة صنفت الدراسة اللغة لا باعتبارها «رمزا فوقيا» ولكن باعتبارها «مضادة للرمز». وعرفت الشاعرية من خلال التصويرية، والصورة ذاتها تكون سياقا يتشكل فى مرحلتين يمكن أن توصف المرحلة الأولى منهما بأنها «مجاوزة» بالقياس إلى اللغة العادية.

وأود أن أذكر أولا: بأن المصطلح «مجاوزة» «ecart» ، وتحول deviation يشكلان مرادفا لما يسميه النحو التحويلى agrammaticalite غير قاعدى، ومن ثم فإن من التناقض أن يحظى مصطلح «المجاوزة» بنقد أفلت منه مرادفه[٧] . هل هو مصطلح يجنح إلى التبسيط؟ إننى بعيد عن إنكار مسألة التبسيط بالمعنى الذى أعطاه جماسليف لهذه الكلمة، لكن لماذا يهاجم مصطلح المجاوزة من خلال التبسيط أكثر مما تهاجم المصطلحات المعادلة؟ أعترف بأننى عاجز عن الإجابة عن هذا السؤال.

إن تعريف الصورة على أنها لون من المجاوزة يعود إلى أرسطو[٨]، وهو تعريف ظل يجتاز القرون[٩] لكن لم يكن من الممكن إعادة تناوله إلا بعد إزاحة غموض هائل، فالبلاغة فى الواقع تفريق بين لونين من الصورة تبعا لتغيير المعنى tropes أو عدم تغييره non - tropes، وهنا توجد ازدواجية زائفة قادت إلى التفرقة بين لونين من المجاوزة، مجاوزة جذرية parakegmatique ومجاوزة تركيبية Syntagmatique، والواقع أن كل مجاوزة لا يمكن إلا أن تكون مجاوزة تركيبية ولا تشكل إلا انطلاقا من التطبيق «غير العادى» للقواعد المنسقة للوحدات اللغوية، والمجاز الذى يغير المعنى ليس مجاوزة ولكنه اختزال للمجاوزة، وهو من هذه الزاوية يدخل فى كل أنواع الصورة، ويظهر هذا عندما تميز بين مرحلتين فى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سياق الصورة[١٠] : موقع المجاوزة واختزال المجاوزة[١١]، فى التحليل الكلاسيكى لعبارة مثل: الإنسان ذئب للإنسان، لابد أن نفرق بين عدم التوافق المعنوى بين الذئب والإنسان والعودة إلى التوافق من خلال إحلال «شرس» مكان «إنسان».

لكن السؤال يطرح هنا: لماذا الصورة إذن؟ لماذا نقول «ذئب» إذا أردنا أن نقول «شرس» وهو سؤال أساسى لم تجب عليه البلاغة أبدا، وهو سؤال تحاول هذه الدراسة كلها أن تجيب عليه وتجعل هذه المحاولة هدفها الوحيد.

لكن المجاوزة خروج يفترض وجود «المعدل» وهى نقطة أثارت كثيرا من التحفظات. ولابد أولا من إزاحة اللبس الذى يوجد بسهولة بين المعدلية normativit والطبيعة normativisme، فهناك دون شك معدلات لغوية، ويمكن أن نذهب إلى أبعد من هذا ونطمح إلى القول بأن اللغة كلها هى نظام معدلات، وليس لها وجود اخر غير ما تعطيه إياها «قواعدها الجوهرية» التى يمكن أن تقابلها «القواعد المعيارية» وهى القواعد التى تحكم التصورات المسبقة للغة، على حين تتولى القواعد الجوهرية خلق الموضوعات التى تقننها[١٢]، هذه إذن قواعد اللعبة. والمقارنة مع قواعد لعبة الشطرنج التى أقامها دى سوسير فى هذا المجال مقارنة ذات مغزى.

إن لعبة الشطرنج ليس لها وجود «ملموس» إنها ليست إلا موضوعا مجردا لا وجود له إلا بدءا من قواعد تنظمه، وأن تلعب الشطرنج معناه أن تضع هذه القواعد موضع التطبيق، وكذلك الشأن فى الكلام فهو فى الواقع بلورة تصورات قواعد اللغة، والفرق يكمن أنه لا توجد هنا «مخالفات» لقواعد لعبة الشطرنج، على حين توجد مخالفات لقواعد لعبة اللغة وهى مخالفات تكثر فى الواقع فى لغة الكلام المتداولة، لكننا أحيانا يمكن أن نقع فى أخطاء ونحن نعرف أنها أخطاء، والمقارنة سوف تكون أفضل مع لعبة مثل كرة القدم حيث ينبغى أن يوجد حكم ليراقب الأخطاء التى يقع فيها اللاعبون وهذا لا يمنع اللاعبين من الاعتراف بشرعية القواعد التى خرجوا عليها وكذلك المتكلمون يقعون فى أخطاء ويعرفون كيف يعترفون بها استجابة لهذه المعرفة الضمنية للقانون اللغوى الذى يسميه **شومسكى** «الأهلية» Compe-tence، وهذه القواعد لأنها ضمنية، فهى أكثر طواعية من قواعد لعبة كرة القدم التى تأخذ شكل النصوص القانونية، لكنها ليست أقل وجودا منها[١٣]، ويمكن للمقارنة أن تستمر، ففى الحالتين توجد أخطاء أقل خطورة من الأخرى، وهذا يقودنا إلى مسألة «درجات التقعيد» ويقودنا نسبيا إلى «درجات المجاوزة»، لكن «معدلية» اللغة لا تتضمن أى حكم «بطبيعتها»[١٤] (أو تميزها) ولا تتصل بمسألة احترام القواعد وكل شىء يتوقف على وظيفة اللغة.

والذى أريد بالتحديد أن أريه هو أن الوظيفة الشعرية لا تسمح فقط بل إنها أيضا تحتم التحول السيمانتيكى عن معدله، واللغة «العادية» ليست إذن لغة «مثالية» بل الأمر على العكس، مادام على انقاضها يقوم ما أسماه **مالارميه** «باللغة العليا».

إن الحدس اللغوى للاستخدام هو المعيار الوحيد المقبول، وأى قارئ فرنسى لا يتردد فى أن يعترف بأن العبارات التالية خروج على المألوف فعندما يقول **بلزاك**: «Attier Montame» وهو يعنى «وداعا يا سيدتى» أو يقول: est parte papa وهو يعنى «لقد خرج»، يكون تعبيره خروجا على المألوف فى حين أن عبارة a dieu

madame وعبارة papa est parti هي النمط المألوف.

والخروج على المألوف يتم هنا حقيقة على المستوى الصوتي والمعنوي للغة وهما من المستويات المقعدة بدقة أما أخطاء النطق والقواعد فيتم بجلاء مراقبتها في سبيل الأداء الصحيح للغة خاصة عند الأطفال، لكن الأمور تبدو أكثر صعوبة عندما نقترب من المستوى السيمانتيكي، ويطرح التساؤل هل للقواعد التركيبية قوة جوهرية على المستوى نفسه؟

لنقارن بين هذه الأمثلة الثلاثة:

١ ـ زوج خالتي أعزب.

٢ ـ زوج خالتي من ذهب.

٣ ـ زوج خالتي من سكان المريخ.

إن الأمثلة الثلاثة تبدو غريبة على نحو أو آخر، وتبدو كذلك قابلة للون من التفسير المجازي من خلال إحلال «صورة» بدلا من المعنى الأصلي أو «الحرفي» وهذا التقابل (بين «الصورة» و«المعنى الأصلي») يطرح مشكلة تعد أساسية في نظرية الصورة، وسوف نعود إلى هذه النقطة ولنحاول تصور الأمثلة الآن بالمعنى المجازي:

١ ـ يمكن أن يكون ما تريد أن تقوله الجملة هو أن زوج خالتي ينتهز فرصة غياب زوجته لكي يعيش حياة رجل أعزب.

٢ ـ إنه رجل طيب كريم خدوم.

هذان التفسيران ليسا بدهيين، لكن الذي ليس موضع جدل، هو أن أيا من المثالين لا يمكن تفسيره تفسيرا حرفيا خارج السياق، على العكس من المثال (رقم ٣) فهناك تفسيران حرفيان محتملان له، الأول: أن يكون المتلقي يعتقد بوجود سكان في المريخ وفي أن أحدهم يمكن أن يكون قد نزل إلى الأرض لكي يتزوج خالتي، والتفسير الثاني: مجازي إذا كان المتلقي يعرف أنه لا يوجد سكان في المريخ وأنه تبعا لذلك ينبغي أن يكون معنى العبارة أن زوج خالتي رجل غريب إلى حد ما.

وإذن فالأمثلة الثلاثة فيها لون من «التحول» في المعنى، ولكن درجته تختلف من مثال لآخر:

١ ـ في المثال الأول، يحدث اختراق لاشك فيه لقاعدة سيمانتيكية: فمعنى المبتدأ مضاد لمعنى الخبر فتعريف «الأعزب» باعتباره «الشخص غير المتزوج» وتعريف «زوج» بأنه «الشخص المتزوج» يجعل الجملة تقودنا إلى تناقض بين مبتدأها وخبرها. يمكن هنا أن تعد «المجاوزة السيمانتيكية» «مجاوزة» للمنطق أيضا.

٢ ـ في حالة المثال رقم٢، تبدو القضية أقل حدة، فإنه في الواقع لا يمكن أن يقال إن المبتدأ مضاد الخبر، مادام تعريف كلمة «زوج» لا يدخل فيها «المعدن» الذي صنع الزوج منه، وإنما يمكن هنا استدعاء قاعدة «التصنيف المختارة» التي نادى بها كل من «كاتز» و «فودور»[١٥] ومن خلالها يلاحظ أن «زوج» تحمل الملمح السيمانتيكي الملازم (+ حي) بينما كلمة «من ذهب» الملمح السياقي (+ حي)، فإذا دخل هذان الملمحان في الوصف السيمانتيكي للكلمتين، فإن من الممكن أن تكون العلاقة بينهما «غير ملائم» تبعا لقواعد اللغة.

أما بالنسبة للمثال رقم (٣) فإنه يمكن أن نختار بين تفسيرين، لكن هذا الاختيار لا يتعلق بأي قاعدة جوهرية في اللغة، ويتصل فقط بما يمكن أن يسمى بالمعرفة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الموسوعية للقارئ، وإذن فهناك فرق لا شك فيه بين هذه الأنماط الثلاثة، لكن هذا الفرق له طبيعة خاصة، من الصعب أن نجتازها الآن، فالمناقشة حول المشكلة مطروحة معنا ولم تحل بعد(١٦).

لكن هناك شيئا يبقى بديهيا مع ذلك، وينبغى أن نلاحظه بشدة، وهو أن أى نظرية سيمانتيكية لا يمكن أن تكتسب شرعيتها إلا إذا وضعت فى اعتبارها حدسنا اللغوى فليست النظرية هى التى ينبغى أن تقول للمتكلم هل حدث خروج هنا أم لا، ولكن المتكلم هو الذى يقول ذلك للنظرية.

فمهمة النظرية ليس توضيح أى التعبيرات يعد خروجا، لكن مهمتها أن تقول لماذا هو كذلك، فمعرفة المجاوزة هنا تسبق معرفة القاعدة، وفى انتظار توضيح القاعدة فإن المتكلم له الحق فى أن يعد ألوانا من التعبيرات الشعرية فى إطار المجاوزات السيمانتيكية مثل: •

الظلام المضىء ـ «كورنى»

الصلوات الزرقاء ـ «مالارميه»

السمك المغنى ـ «رامبو».

وسوف تلتقى هذه التعبيرات مع الأنماط الثلاثة للمجاوزة التى ذكرناها:

ـ المجاوزة المنطقية.

ـ المجاوزة السيمانتيكية.

ـ المجاوزة الموسوعية.

لقد أمكن حقا معارضة فكرة «التقعيدية» التى تفترض وجود متكلم مثالى، لكن هناك «مثالية» ضرورية فى كل ألوان البحوث، حتى فى بحوث علوم الطبيعة فليست هناك دراسة تستطيع وصف المجسمات مالم تضع فى حسبانها قوانين «كبلر»(١٧)، وفى القضية التى تشغلنا لا تبدو المثالية كثيرة بل إن ألوان الخروج لغرض ما، يمكن لأى متكلم من ابناء اللغة الأصليين أن يدرك أنها خروج «بشرط ألا يكون أميا أو سيئ النية».

وبالإضافة إلى ذلك فإن ألوان المجاوزات التى حللناها فى «بناء لغة الشعر» أيا كان مستواها «الصوتى» أو النحوى أو الدلالى، تنتمى إلى طبيعة «الخروج» نفسها التى أشرنا إليها هنا، فالقافية غير الملائمة، والقلب.. إلخ، تنتمى إلى طبقة المجاوزات «الداخلية» باعتبارها العلاقة بين المقولة. وهذه المجاوزات فى جملتها تقابلها طائفتان أخريان من المجاوزات باعتبار العلاقة مع المقولة ذاتها ، وهاتان الطائفتان يمكن أن تتقابلا فيما بينهما كلونين من المجاوزة، أحدهما مجاوزة بالزيادة والآخر مجاوزة بالنقص.

ولنأخذ فى الاعتبار جملة مثل:

زوج خالتى رجل!

فهذه الجملة لاغبار عليها من الناحية اللغوية البحتة، فهى لا تخترق لاقواعد الملائمة ولا الاختيار ولا المعرفة الموسوعية، ومع ذلك فإنها تبدو «جملة غريبة» فهى جملة لا يتوقع الإنسان أن يلتقى بها فى سياق عادى، أو على الأقل فى خطاب وظيفته الإعلام أو التعليم، وهذا فى الواقع هو ما يجعلها غريبة؛ أنها لا تحمل أى درجة «تبليغية» من درجات الإخبار مادام مفهوم الخبر «رجل» متضمنا داخل مفهوم المبتدأ «زوج» وهناك قانون غير مدون يمكن أن نسميه «قانون إضافة المعلومة» «تم» الخروج عليه هنا، إن هناك قدرا من «الإطناب» يسمح به

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى العبارة، بل تتطلبه ولكنه ليس الإطناب الكلى الذى يجعلها غير مفيدة، ويمكن هنا أن نميز بين «الإطناب الداخلى» كالعبارة التى أوردناها «و» الإطناب الخارجى عندما تكون للمقولة حقيقة بدهية مثل أن تقول ٢+٢ =٤ أو الأرض كروية، فى سياق خطاب ندرك أن المتلقى له مدرك لهذه الأشياء، واللغة الشعرية مليئة بهذا اللون من الإطناب الداخلى والخارجى.

قال لى إن الليل مظلم «هيجو».

٢+٢ =٤ «بريڤير».

وفى الحقيقة، فإننا سوف نرى أننا يمكن أن نعتبر «الخطاب الشعرى» كله إطنابا كبيرا، وترديدا متصلا.

تبقى الطائفة الثالثة، وربما كانت أقواها، وهى طائفة «الإيجاز» إنها مجاوزة بالنقص، إنها مجاوزة لا من خلال «الإفراط» كما كان الشأن فى الإطناب، ولكن من خلال «التفريط» كما تقول:

زوج خالتى هو...

فالنقاط التى وضعت على مستوى السطر توضح أن الجملة لم تتم، لكن نقصان الجملة هنا مرتبط بنقصان بنائها النحوى، فالضمير المنفصل «هو» يتطلب خبرا له وهو مفتقد هنا فى السياق[١٨]، وهذا الغياب النحوى لبعض العناصر هو ما ترجع إليه البلاغة فى بعض صورها تحت اسم «الحذف»، لكن التحليل يظهر غالبا، وجود علاقة بين المجاوزة النحوية والمجاوزة الدلالية، كما هى الحالة هنا، ولنقارن بين جملتين مثل:

١ ـ قيصر قُتل.

٢ ـ بطرس قَتل...

فسوف نلاحظ أن الجملة الأولى مكتملة من الناحية النحوية، على حين أن الثانية ليست كذلك، مع أنهما متعادلتان من وجهة نظر العناصر الدلالية،فالجملة تحدد من الناحية الدلالية باعتبارها مقولة تحمل معنى كاملا فى ذاته، لكن المعنى هنا فى الجملتين غير كامل إذا أخذنا فى الحسبان أن الجملة الأولى ينقصها الفاعل والجملة الثانية ينقصها المفعول به، وإذا كانت اللغة تلزم وجود المفعول به فإنه يبدو أنها ينبغى أن تفعل بالأحرى الشىء نفسه مع الفاعل، وإذا وضعنا الجملة فى صيغة المبنى للمعلوم فإنها تعطينا: (...قَتَل قيصر)، حيث نجد نقصا واضحا، ويمكن أن يجاب بأن الصيغة التى معنا هى تحويل لصيغة: (قيصر قتل على يد أحد الناس.)، لكننا يمكن أن نقول الشىء نفسه بالنسبة للجملة الثانية: (بطرس قتل أحد الناس.) ومن ثم يمكن الحديث عن قاعدة رئيسية بالنسبة للمكملات، تلزم المتكلم أن يمدنا بكل المعلومات الملائمة، أى أن تكون الجملة مجيبة عن كل التساؤلات الملائمة: من؟ لماذا؟ كيف؟.. إلخ، وهذه المشكلة التى كان قد أشار لها من قبل أرسطو، شديدة التعقيد، ولن أشير هنا إلا عرضا لمسألة تتعلق بالرواية البوليسية حيث نجد المجاوزة من خلال «الحذف الدلالى» هى الصورة الغالبة إن لم تكن الصورة الوحيدة.

تبقى أيضا ألوان من المجاوزات لا تخطئها العين لكن علاقتها مع القاعدة التى تنتمى إليها لا تظهر بوضوح، ولنقارن مثلا بين هذين المثالين:

١ ـ إثنان من رواد الفضاء الأمريكيين يهبطان فوق القمر.

٢ ـ إثنان من رواد الفضاء الشقر يهبطان فوق القمر.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولنفترض وضع كل منهما عنوانا لإحدى الصحف، وسوف نجد فرقا ظاهرا فالأول يبدو طبيعيا، والثانى لا يبدو طبيعيا أو يبدو أقل من ذلك بكثير، ما السبب فى ذلك؟ الإجابة البديهية التى سيجاب بها، هى أن المهم عندنا هو معرفة جنسية رواد الفضاء، وفى المقابل فليس المهم معرفة لون شعرهم لكن كيف نحدد «المهم» فى مجال المعلومة؟ وما المعيار الذى يقاس به؟ ومع ذلك، فإنه فى سياق الأحاديث اليومية يلاحظ التركيز على ملمح الأهمية، كما يظهر ذلك التعبير الشائع «وما أهمية ذلك؟» أو «إننى لا أرى فائدة لما تقول» وهى تعابير تؤكد بالتحديد وجود «درجة الصفر» فى الملمح الذى نشير إليه، والمجاوزات التى تنتمى إلى هذا النوع فى الشعر كثيرة جدا، ولنأخذ على ذلك مثلا من السونيتا المشهورة «الفاتحون» لهيردى[١٩]:

يالها من مراكب طائرة بيضاء منحنيات للأمام.

كن ينظرن وهن يصعدن إلى سماء مجهولة

من قاع المحيط ومن نجوم جديدة.

فاللون الأبيض فى المراكب، يذكرنا إلى حد ما باللون الأشقر لرواد الفضاء، مع ذلك فإنه يكفى أن تحذف هذه الصيغة لتضعف إلى حد بعيد شاعرية البيت الذى توجد فيه، كما لو أن المعنى الشعرى للبيت متعلق باللامعنى الإخبارى للصيغة.

وإلى الحالة نفسها تنتمى أبيات **ابولونير**:

لقد مضيت إلى شاطئ السين تحت إبطى كتاب قديم والنهر مثل ألمى يتدفق ولا ينضب.

فما الذى جعل الكتاب يأتى إلى هنا؟ ولماذا هو قديم؟ ومع ذلك فلو حذفناه لن ينته الأمر، فإن كل ألوان طبقات الخروج والمجاوزة التى اختبرناها تنتمى إلى لون معين من الخطاب يتميز بالقوة نفسها، وهى قوة تتصل بطبيعة لون المقولات «الجوهرية» التى لا تطمع إلا فى أن تصف حالة الأشياء فى مقابل مقولات performatif «عرضية» تجمع الحدث الذى تصفه مثل: النظام و الوعد والطلب.. إلخ . إذن فإن هذا النمط من المقولات له قواعد استعماله الخاصة والتى تدعى «بشروط التميز»felicity condition ومنها تبدأ سلسلة كاملة من التجاوزات الممكنة[٢٠].

وينبغى فى النهاية أن نميز مجموعة من الرموز الفرعية sous-codes فى داخل الرموز ذاتها، فاللغة المنطوقة ليس لها قواعد اللغة الشفهية نفسها وهو ما يوضح خصائص الخروج فى صيغة الماضى المركب فى رواية الغريب **لالبيركامى** وهو لون من القص يقابله عادة استخدام الماضى البسيط، ويمكن من خلال هذا المنظور ذاته إعطاء لون من القانونية للنقطة التى منعها **ريفاتير** riffatter فيما أسماه «المعدل السياقى» «أى معدل» «نمط تعبيرى»، يغرى شيوعه فى نص ما، على اعتبارالنمط العادى بالنسبة له خروجا، وقد استشهد **ريفاتير** على هذه القصة بهذه القصيدة **لتارديو** tar-dieu: -

- المرأة التى رأيت.
- واليد التى مددت.
- والقبلة التى أخذتها.

حيث تبدو صيغة البيت الأخير (المتصلة بضمير الموصول العائد) خروجا بالقياس إلى سلسلة الأفعال التى حذف منها العائد من قبل[٢١].

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وخلاصة القول أنه توجد قواعد متعددة ومختلفة للغة، واكتشافها هو مهمة علم اللغة، لكن علم الشعر لا يمكنه الانتظار حتى ينتهى علم اللغة من مهمته وله الحق تماما فى أن يعتمد على الحدس الخاضع للتحليل، وأن يؤكد ذلك عند الحاجة بالوصول إلى أحكام، لكى يضيف مايقدر أنه يشكل أنماطا للخروج بالقياس إلى القاعدة المطروحة، وهو ماحاول أن يفعله القسم الأول من هذه الدارسة التحليلية وينبغى أن نشير إلى أننا ونحن نحاول أن نفعل ذلك أتيحت لنا الفرصة لإلقاء الضوء على مشاكل كانت حتى ذلك الحين فى منطقة الظل.

إن طرح نظرية ما أمر مخصب، حتى لو كانت النظرية مخطئة، حتى يسمح ذلك بترتيب جديد للمشاكل لم يكن معروفاً قبل طرحها.

وعلى سبيل المثال، مشكلة البعد عن «القافية النحوية»[٢٢] فى الشعرالفرنسى بدءا فى القرن السابع عشر، لماذا رفض الشاعر هذه الإمكانية الواسعة المريحة للقافية المشكلة من اللواحق النحوية؟ ومن الزاوية نفسها:

لماذا هذه الظاهرة التى أصبحت سائدة فى كتاب النص الشعرى المعاصر، والمتعلقة بإلغاء علامات الترقيم ومجمل العلامات الضرورية للبناء التركيبى للمقولة؟ من البديهى أن تطرح هذه المشاكل، ويمكن بالطبع أن يعد شىء كهذا بحثا عن الصعوبة لذاتها، فالفن لايضن بقيمة إلا لكى نتابع لعبة السيرك داخله، لكنه إذا كان كذلك فينبغى أن يقال ذلك، وإلا فينبغى أن نبحث عن شىء آخر، وهو معالجة هذه المشاكل من خلال تصنيفها وهو مالم يفعله علم الشعر من قبل على قدر علمى.

وتوجد المشكلة نفسها على مستويين آخرين، فدراسات الشعر، اعترفت دون شك بفزارة المجاوزات التركيبية والدلالية فى الشعر لكنها اعتبرت تراكمات من ظواهر أخرى، نتائج محتملة لملامح مختلفة؛ امتداد من بعض الزوايا لمظاهرة «الرخصة الشعرية» التى تسمح للشاعر ببعض الحرية فى التعامل مع الرمز وإعطائه قيمة «الرمز الفوقى»، وإذا سلمنا بهذا فإنه يبقى علينا أن نوضح لماذا تتزايد هذه الظاهرة فى الشعر الفرنسى على مدى تاريخه كما تؤكد الإحصائيات.

والنظرية التى طرحناها فى «بناء لغة الشعر» كان لها فضل تخفيض مجموع الظواهر إلى وحدة تجمعها حين أظهرت أن المجاوزة هى الخطوة الأولى فى بناء الصورة وأن الصورة هى التى تكون الشاعرية، وحقيقة لم تكن هذه النظرية هى وحدها التى خضعت للمبدأ الرئيسى فى أى دراسة علمية وهو مبدأ تقليص الظواهر من التعددية إلى الوحدة فنظرية **جاكوبسون** فى المعادلات صنعت الشىء نفسه، وبقيت الاستجابة للمبدأ العلمى الثانى المتمثل فى المراجعة والتمحيص.

ولم يكن علم الشعر من قبل بصفة عامة يشغل نفسه بهذه الهموم، وكان الدارسون يعتمدون على منهج الاستشهاد بأمثلة، وهو منهج لايصلح إلا لطرح الفرض لا للبرهنة عليه، وفى مجال واسع كمجال الشعر لاينبغى الاكتفاء بلغة واحدة فعند (تضييق مجال الاختيار) يمكن أن تجد أى شىء، ولقد وقع **دى سوسير** فى بعض هذه اللبس، ولقد وقع حقيقة على أمثلة لا ينازع فيها مثل بيت **بودلير**: -

لقد أحسست بعنقى تضغط عليه اليد المرعبة للهستيريا

je sentis ma gorge serree par la main terrible

de L'hysterie.

حيث لاحظ توزع كلمة الهستيريا على مقاطع البيت، لكن هذه حالة استثنائية لايمكن رصدها فى الغالبية العظمى من النصوص الشعرية إلا من خلال العشوائية وعلى حساب المنهج الدقيق.

و الملاحظة نفسها يمكن أن توجه إلى نظرية **جاكوبسون**، فالتوازنات لاتوجد فى كل القصائد من ناحية، ومن ناحية أخرى، يمكن أن نجدها فى النثر كما أظهر ذلك **جورج مونان** عند حديثة عن: «نيكول»: احملى لى خفى وأعطينى طاقيتى الليلية»(٢٣).

وفيما يتصل بقضية المجاوزة، فإنها بنت طريقها الخاصة فى المراجعة والتمحيص على ثلاثة أنماط من الوقائع:

١ ـ التبادل commutation، وهو مصطلح استخدمه **أرسطو**، واستقر عند **«بالى»** وهو يستقر على إجراء شائع فى البنائية اللغوية ويتحقق هنا من خلال «التناسب الطردى» بين إلغاء المجاوزة واختفاء الشاعرية وسوف أذكر هنا بمثال واحد فقط، وهو البيت المترجم عن اللاتينية: «لقد ذهبوا مظلمين فى الليالى الوحيدة؛ والذى يكفى فيه أن نعيد ترتيب الملامة وأن نقول: لقد ذهبوا وحيدين فى الليالى المظلمة؛ لكى نقتل شاعرية البيت، ويمكن أن نجرى المراجعة نفسهاعلى كل الأمثلة التى عرضت لنا لنجد النتيجة نفسها.

٢ ـ الأمثلة المضادة: وهى الوسائل الوحيدة المستخدمة بكثرة فى الدراسات اللغوية لنقد نظرية ما، من خلال الإتيان بأمثلة تتعارض معها، وفى هذه الحالة فإن على النظرية أن تظهر، إذا هى استطاعت، أن هذه الأمثلة المضادة ليست فى الواقع مضادة، وأنها تبدو كذلك لأنها تحتاج إلى مزيد من التحليل ولسوف نجد كثيراً من الأمثلة التى تطرح وفق هذه التصور. ومرة أخرى فلن أستشهد إلا بمثال واحد، فقد كان **دومارس** dumarsaes، يظن أنه لاتوجد صورة فى بيت **كورنى** الرائع: ـ

ماذا كنتم تريدون أن يفعله ضد ثلاثة؟ أن يموت!

ومن السهل إظهار أن كلمة يموت هنا لاتحمل الملمح الدلالى الحقيقى ومن ثم فإن فعلا واحداً يمكن أن يجيب على السؤال، أن يقال مثلا «أن ينتحر» وهنا نجد معنا مثالا جديداً على ظاهرة «التبادل» التى أشرنا إليها؛ أى أنه مع اختفاء المجاوزة تختفى الشاعرية، لقد ادعى **فونتانى** وجود الفعل (المتحرك)، وسمة التصوير بالحذف فى «أن يموت» بالقياس إلى عبارة بديلة مثل: «كنت أتمنى أن يموت» على حين أن عبارة مثل «أن ينتحر» يتوفر فيها الحذف دون الفعل.

٣ ـ الإحصاء: وهو الوسيلة الوحيدة لمراجعة حقيقة قاطعة، ولقد استخدم فى بناء لغة الشعر بطريقتين:

أ ـ المقارنة مع اللغة غير الشعرية؛ وقد اختير الاستخدام العلمى للغة، وهو استخدام يمثل أصدق تمثيل لعدم الشاعرية.

ب ـ مقارنه الشعر مع ذاته خلال تطوره على امتداد تاريخه، ورصدت هنا «مبدأ التداخل» الذى تعرض للنقد(٢٤)، وهو مبدأ لايشكل على الإطلاق أساسا من أسس البرهنة على النظرية، وأنا مازلت على اقتناعى بأن كل فن يخضع فى مجرى تطورى لمجموعة من الضرورات الداخلية التى تدفعه إلى أن يشكل ملامحه الداخلية من خلال مجموعة من السياقات الداخلية(٢٥) المعروفة؛ والمتمثلة فى وجود كثافة شعرية أكبر فى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نصوص شعراء الرمزية بالقياس إلى النصوص الشعرية الاكثر قدما، ويمكننا أن نلمح التطور عندما نقرأ بعض الأبيات الانتقالية عند «فكتور هيجو» فى مثل قوله:

ينبغى أن تذهب لترى ماذا يجرى هناك.

ويمكن أن نلتقى أيضا ببعض هذه الأبيات عند **بودلير** ولكنها تنعدم عند **رامبو ومالارميه**، فإذا كنا إذن، فى سبيل التدليل على افتراض مبدئى عام لاحظنا عينة لخاصة شعرية تنمو من الكلاسكية إلى الرومانتيكية ثم إلى الرمزية، فإن ذلك يسمح لنا بأن نعتبر الزيادة الإحصائية ذات المغزى فى «المجاوزات» فى نصوص هذه المجموعات الشعرية الثلاث، نعتبرها مراجعة وتمحيصا وبرهنة على الغرض المطروح.

اعتراض أخير يرد على المنهج المتبع ويرتكز على المدى الذى تشغله الظاهرة موضوع الملاحظة: فهل المجاوزات التى وضعت وأحصيت انطلاقا من «قطع» من القصائد، هل لنا الحق فى أن نعتبر الخصائص الشعرية قيمة لا تتصل بالنص كاملا وإنما تتوزع بين أجزائه؟ وعلى هذا التساؤل يمكن أن نجيب مذكرين بالتجربة الخصبة للذيوع الشعرى، فالواقع أن أبياتا مفردة (شوارد) هى التى عاشت كما هى فى ذاكرتنا، بل يحدث أحيانا أنها عندما نضعها فى سياقها يقل جمالها، إن الذى يسكرنا فى «الشقيقات الثلاث» **لتشيكوف**، ليست قصيدة **بوشكين**، وإنما هذان البيتان:

قريباً من أحد الخلجان البحرية تنهض شجرة البلوط الخضراء.

وتلتف سلسلة ذهبية حول الأشجار

وهذان البيتان يفقدان سحرهما إذا ألحقا بسياقهما، وهناك مثال آخر أكثر وضوحا وهو بيت **كورنى**:

هـذه الظلمة المضيئة

التى تسقط من النجوم

فلقد أحرزت نجاحا شعريا لا نظير له، ولكنها تفسد فى سياقها:

أخيراً مع المد الذى أرانا ثلاثين شراعا

ويمكن فى النهاية أن نستدعى شهادة «بريتون» الذى أعجبه من كل شعر «بو» مقولة ليست إلا جزءاً من جملة (And now the night was sensecent)

التى ترجمها **مالارميه** هكذا: Et maintenant, Comme la nuit Vieillissa، والآن وقد شاخت الليلة.

لكن يبقى أن نقول إن النص موجود، وأن التكامل من الجزء إلى الكل النصى يثير مشكلة، وسوف تعالج فى حينها.

هناك سؤال يثار إذن: فى مجال السلوك البشرى يؤدى كل بناء وظيفة ما، وكل وظيفة لا تتكامل إلا انطلاقا من بناء ما، فإذا كان الملمح الملائم للفرق بين (الشعر/ اللاشعر) هو المجاوزة، فما هى وظيفتها؟ هناك إجابتان محتملتان، والإجابة الأولى تتم عن طريق السلب وهى: مادامت المجاوزة تبدو سلبية خالصة، فهناك ميل للظن بأن لها هدفها الخاص؛ وأن الشعر ليس له موضوع إلا فك بناء اللغة، ورفض هذه الوظيفة الاتصالية التى تؤكدها طبقة المجاوزة بين أكثر من طرف، وهى نظرية وجدت من يدعمها وقدمت فى إطار المذهب الراديكالى النقدى الذى يعد وجها من وجوه الحداثة، وهذه الإجابة - رغم تصنيفها السلبى - تبدو إيجابية لأنها تقدم نظرية فى الإجابة على السؤال.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى القسم الأول من هذه الدراسة تم الاعتراف بإحدى وظائف الشعر وهى التحويل النوعى للمعنى الموصوف، وتبعًا للمصطلحات القديمة: التحول من معنى «تصورى» إلى معنى «شعورى». وهذه القضية سوف نعيد تناولها بقدر أكبر من العناية، وانطلاقاً من التقابل بين ظاهرتين من ظواهر اللغة: «مكثفة» و «محايدة» يمكننا أن نميز نمطين من المعنى هما المعنى المؤثر "pathitique"، والمعنى الشعرى "poeique" وهما موجودان «بالقوة» فى كلمات اللغة، تبعًا للون صياغة التجربة التى هى «منبع» المعنى.

يبقى إذن أن نؤكد قضية العبور من «البناء» إلى «الوظيفة»، من المجاوزة إلى التأثير الشعورى، ولكى يتم هذا يكفى بناء نمط نظرى لوظيفة اللغة وهو نمط يسمح للتحليل أن يعبر من مرحلة الوصف إلى مرحلة التوضيح ومن ثم يسمح ببناء نظرية دقيقة حول الظاهرة الشعرية، وهذه هى المهمة التى سوف تخصص لها الصفحات التالية ولكى يكون الأمر أكثر وضوحاً أعتقد أن من المفيد هنا أن أشير إلى الخطوط الرئيسية.

نمطا اللغة أو قطباها يأخذان خصائصهما انطلاقاً من لونين من المنطق متضادين، فالنمط غير الشعرى ينتمى إلى «منطق الفرق» حيث توضع كل وحدة فى علاقة مع وحدة ليست إياها، وتبعًا لصياغة مبدأ التضاد يقال: «س» ليست اللا «س» والنمط الشعرى على العكس ينتمى إلى منطق «التماثل» حيث توضع كل وحدة فى علاقة مع ذاتها ومن أجل ذاتها، وتبعا لصياغة مبدأ «التماثل» يقال: س هى س، ومنطق التضاد هو الذى استوحته الفكرة البنائية عند دى سوسير، وتبعًا لها فإن وحدة رمزية سيميولوجية لاتؤدى وظيفتها إلا من خلال التقابل مع وحدة أخرى، والنظرية التى نطرحها تقترح تحديد هذا المبدأ وتعريف اللغة الشعرية من خلال نقض البناء المضاد.

هذه النظرية لها مصراعان متصلان لكنهما متمايزان من خلال اعتماد كل منهما على محور من محاور اللغة:

أولاً: الصراع المثالى وهو ذاته يرتكز على فرضيتين:

أ ـ ١) فرض لغوى يصنع بدوره من إجرامين متقابلين ومتكاملين ويمكن صياغتهما فى صورة مبدأين.

أ ـ ١س) النفى: مبدأ دى سوسير فى التقابل لايتم إلا على مستوى الإمكان بالقوة، وتحقيقه بالفعل يتم من خلال بناء الجملة النحوى (مسند إليه اسمى + مسند فعلى) وهو بناء يحصر الإسناد فى جانب واحد من جوانب عالم الخطاب ويحتفظ من ثم للمسند بمكانه من خلال التقابل.

أ ـ ١ـ ص) الكلية: إن عملية «المجاوزة والخروج» تلجأ إلى استراتيجية إيقاف عمل المبدأ السابق وإلى نقض البناء المضاد، وإلى مد عملية الإسناد بعد ذلك لتتعدى جزئية عالم الخطاب إلى كليته، وإذن فإن سمة «النفى» فى المجاوزة الشعرية تبدو، من خلال عناصر متناقضة، وكأنها وسيلة تؤكد للغة كليتها الإيجابية الدلالية من خلال عنصر سلبى يتمثل فى رفض فكرة «النفى المتلازم» فى اللغة غير الشعرية.

أ ـ ٢) فرض سيكلوجية اللغة: هذا الفرض الثانى يؤكد العلاقة بين البناء (الكلية) والوظيفة (الخطاب الشعورى)، وهى تعتبر «الحيادية» النثرية نتيجة من نتائج إجراءات تحييد المعنى الشعورى الأصلى، من خلال رد فعل مضاد؛ ومن ثم فإن التكثيف الشعورى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

للشعر يبدو على أنه نتيجة من نتائج إجراءات مضادة هى إجراءات «اللاتحييد» والتى تبدأ بهدم البناء المناقض.

وينبغى أن نقول هنا أن هذين الفرضين مستقلان[٢٦]، وصحة أو فساد الفرض الأول لاتنسحب بالضرورة على الثانى، ومع ذلك فإنهما يشكلان - فيما أرجو على الأقل - نمطا متلاحم الأجزاء.

ثانياً: المصراع التركيبى، يتخلى الخطاب الشعرى عن مبدأ التلاحم الداخلى أو ملاءمة المسند إليه للمسند، لكنه يؤكد ذاته - فى مستوى بناء الجملة أو تحورات هذا البناء - من خلال التوافق أو «التراسل» الشعورى للوحدات التى يتشكل منها الخطاب. والنص الشعرى يمكن أن يعد من هذه الزاوية على أنه فيض شعورى ومن هنا فإنه يشكل لغة مطلقة.

يبقى أن اللغة الشعرية لاتخلق شاعريتها، وإنما تستعيرها من العالم الذى تصفه وهنا يطرح افتراض جدلى آخر، الكلام هو التواصل بين التجارب (وأنا أستعير هذه الصيغة من **اندريه مارتينيه** حين يقول): «إن الوظيفة الأساسية للغة البشرية هى السماح لكل إنسان بأن يوصل لنظائره تجربته الشخصية[٢٧] ودون شك فنحن نعلم منذ «**أوستن**» Austin أن اللغة أيضا شىء آخر، فالكلام هو الفعل[٢٨] لكن تعريف اللغة باعتبارها ناقلا لا ينطبق إلا على وظيفتها الوصفية التى هى - كما سترى - الوظيفة الأساسية للشعر، إن اللغة يمكن أن تكون وظيفتها الجذب أو الطرد، لكنها من خلال كونها وصفية يمكن أن تكون مقابلة للغة اللاشعرية.

وإذا كان هناك نمطان من اللغة، فلأن هناك نمطين من التجربة، وكل منهما مكتمل فى ذاته، ونتيجة لذلك، فإن واحدة من وسائل اختيار شرعية النموذج المطروح هى محاولة تطبيق على التجربة «اللالغوية» ذاتها والعبور من النص إلى العالم. وهى تجربة سوف نعرض لها فى نهاية تحليلاتنا كمجرد فكرة أولية بسيطة أمل فى أن أتمكن من متابعتها من خلال البحث عن «شاعرية الكون» وعن وجود الشاعرية فى داخله.

إنها فرصة فى النهاية لرفض الخطأ الذى انهمكت فيه دراسات الشعر اليوم والمتمثل فى تعريف الأدب انطلاقاً من عتامة اللغة أو عدم شفافيتها، إن فى ذلك إنكاراً لذاتية اللغة، إنها رمز، والرمز لا يكون رمزًا إلا إذا انفصل عن ذاته، إلا إذا تفتت، وفصل لكى يعاد بناؤه كرمز له وجهان وأن يكون وجه الدال فيه يرسل إلى وجه المدلول، لكى يشكلا فيما وراء الرمز وحدة تختلف عن الرمز ذاته، وهنا يكمن المعنى العميق لفكرة **دى سوسير** حيث يبدو الرمز فى وقت واحد باعتباره واحداً وثنائياً، فهو واحد من حيث أنه لا يوجد بدون دال، ولكنه ثنائى من حيث أن المدلول يتطلب «دالا ما» وليس هذا «الدال» بعينه، إنه الانفكاك والفوارق التى تشكل وجود إمكانية للحركة المنتظمة للقراءة النصية وحيث يجد الرمز اللغوى خصوصيته المتمثلة فى قدرته على أن يرمز لمعناه الخاص وأن يكون من ثم فى وقت واحد رمزا ومقننا للرمز Metasigne، وهو مايجعل من القراءة النصية معياراً للمعنى، وانطلاقًا من هذه النقطة يولد تناقض جديد، لأن الشعر فى الواقع نص يمكن إدراكه لكن لا يمكن التعبير الكامل عنه. وحول هذه التناقض ينبغى للدراسات الشعرية أن تتواجه، وبحسب قدره المنهج على اجتياز هذه النقطة الحرجة تتحدد درجة شرعيته، وهو

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مالا يمكن إلا انطلاقا من طرح التساؤل حول «معنى المعنى» بدءا من إشكالية التجربة ذاتها، حيث تنغمس جذور الشاعرية.

.. إن النظرية المقترحة هنا - إذن - تنتمى إلى التقاليد القديمة للطريقة الإيمائية، فالشعر كالعلم يصف الدنيا، إنه أنثروبولوجيا الدنيا يصفها بلغته الخاصة، لقد قالها مالارميه (٢٩): -

«إن الأشياء موجودة ونحن لم نخلقها، إننا التقطنا فقط خيوط العلاقات بينها وهذه الخيوط هى التى تنسج الشعر وتشكل جوقته الموسيقية».

هوامش:

(١) يقول جاكوبوسون: «الشعر هو اللغة فى وظيفتها الجمالية، وموضوع علم الأدب ليس الأدب وإنما هو الأدبية وهى التى تجعل من إنتاج ما، إنتاجًا أدبيًا».

(2) les constantes du poemes p. 2

(3) le degre zeno de l,ecriture .p. 39.

(4) Questions de La poesie Ceurse pleiade. 1. p. 128.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(٥) فى الأصل الفرنسى هما:

1 - Affreu Alfred

2 - Horible Alfred.

وقد غيرنا المثالين إلى مايحقق معنى التجانس الصوتى فى العربية (المترجم).

(٦) الإشارة إلى كتاب «بناء لغة الشعر» وقد ترجمناه إلى العربية (المترجم).

(٧) تودوروف هاجم مصطلح المجاوزة متحدثا عن «أحابيل سحرية» راجعا به كما يقول إلى نوع قديم من الغموض يظل الأدب بمقتضاه موضوعا غير قابل للمغفرة.

Communications. 1970, 16, p.27

(٨) الخطابة: ١١٤٥٨ ٢٣، ١٤٥٨ب ٣.

(٩) يمكن ان نجد عرضاً ممتازاً للمراحل الأساسية التى مر بها فى كتاب. ب. ريكور. الاستعارة الحية ١٩٧٥.

(١٠) تبعًا لمصطلحات فونتانى، انظر ص ١٩.

(١١) لتطوير هذه الفكرة انظر مقالى: نظرية الصورة (Theorie de la Figure)

(١٢) التفريق بين هذين النوعين من القواعد يعود إلى ج. سيارل searle فى كتاب les actesde langagep. 47,

(١٣) المقارنة لاتكون كاملة، إلا إذا أضيف إليها «عنصر زمنى» حيث تبدو قوانين لعبة كرة القدم ثابتة، على حين تتغير قوانين اللغة كل فترة.

(١٤) أجاب تشومسكى بدقه على الملاحظات التى وجهت إلى «الطبيعية أو التميز» بانه لامجال لتعديل أو منع الجمل المتجاوزة ـ انظر:

some methodolgical remarks on generative grammar. word 17. 196

15) The Structure of a semantic theory, 1969, p. 170 - 210.

(١٦) التفرقة بين هذه الأمثلة الثلاثة يذكر بالتمايز القديم بين «الحكم المنطقى «والحكم النحوى» انظر:

Quine.tuo dogmas of empinism

(١٧) جون كبلر، عالم المانى (١٥٧١ ـ ١٦٣٠) أول من قدم دراسة دقيقة عن المريخ، وكانت دارساته فى الجاذبية هى التى مهدت الطريق أمام نيوتن لاستخلاص قانون الجاذبية الشهير ـ (المترجم).

(١٨) العبارة فى الأصل الفرنسى هى (Le mari de ma tent est un..)

ومن ثم فالعنصر النحوى الغائب، هو الكلمة الواردة بعد أداة التنكير، وقد عدلنا السياق ليلائم العنصر المفتقد فى الجملة العربية.. (المترجم).

(١٩) هيرديا heredia شاعر فرنسى (١٨٤٢ ـ ١٩٠٥) له ديوان شعرى بعنوان سونيتات باريسية (المترجم).

(٢٠) لقد أحصى ج . سيارل تسع قواعد لحالة «الوعد» ـ المرجع السابق. ص ٩٨٠.

(٢١) الأمثلة على الأصل الفرنسى:

1 - la dam qui passit

2 - lamain que se teda.

3 - le baiser wue je pnis.

والخروج المتصل بتصريف الأفعال لا مقابل له فى العربية وقد تصرفنا قليلا فجعلنا الخروج متصلا بعائد الصلة لكى تتضح للقارئ القاعدة التى يدور حولها النقاش (المترجم).

(٢٢) يعنى بالقافية النحوية، تلك التى تقوم على تشابه أواخر الأبيات من خلال اشتراكها فى قاعدة نحوية كنون المثنى والجمع ونهايات جمع المؤنث السالم والأفعال الخمسة.. إلخ حيث اعتبرت قافية ضعيفة هجرها الشعراء الفرنسيون منذ القرن السابع عشر (المترجم).

23) la commenication poetiqeu. p. 23.

(٢٤) انظر: G. Genette: Langage poetique, poetique du langage Figiures 11.p.128.

(٢٥) لتوضيح هذه السياقات الداخلية فى مجال الموسيقى انظر كتاب هز بادود «لكى تفهم موسيقى اليوم pour comprendre la musique d, au-jourd, huit.

(٢٦) من أجل هذا فإن ترتيب الفصول هنا ليس ملزما، ويمكن أن تبدأ القراءة بالفصل الثالث ثم الفصل الأول.

(٢٧) la languistique synchroniaue. p.9.

(٢٨) هكذا تمت ترجمة كتاب «أوستان» إلى الفرنسية الذى يحمل فى الإنجليزية عنوان : How to things with words. 1962 ..

(29) "Repanse a des enque tes

"Eournes completes, pleiade. p. 871.

محمد اليحياوي

صبـــــاح

لم يكن ذلك الصباح، رغم نأيه، بعيدا فهو حاضر بانتظام مريب في المحو والتحول المستمرين على نحو مذهل.

في ذلك الصباح (كان صباحا عاديا. عاديا للغاية ككل صباحات الدنيا. ولم يكن ثمة مايشي بجديد من أي نوع)، استيقظت صباح. (مثلما تستيقظ صباح في كل صباح وكما يصحو كل البشر بالعادية والآلية ذاتها)، تمطت فوق السرير ولوت جذعها مرتين أو ثلاثا. (وهي تفعل ذلك فوق السرير كل صباح.. تقريبا)، وتناولت فوطة الحمام من على المشجب الذي بجوار السرير ومشت بالإيقاع ذاته في كل صباح وبالخطوات الكسلى ودخلت الحمام (الحمام ملحق بالغرفة وبابه من الداخل إلى الشمال من باب الغرفة)، وأغلقت الباب بالمفتاح (عادة بشرية لا مبرر لها، كل منا يحرص على إغلاق باب الحمام بالمفتاح عندما يكون في الداخل، حتى عندما يكون الحمام ذاته داخل غرفة وباب الغرفة مغلق بالمفتاح وليس في الغرفة من آخر). أخذت صباح وقتها داخل الحمام، مارست العادة الصباحية التي نمارسها جميعا ونحرص عليها غاية الحرص قبل خروجنا إلى الحياة وكما لو أن الحياة تبدأ دوما من هذا المكان. من منا لم يتعرف على نفسه ويكتشف أشياءه داخل هذه الغرفة الضيقة. لكن صباح في هذا الصباح لم تأخذ وقتها كما كل صباح. لقد أخذت وقتا أطول من المعتاد، أطول بقليل على أية حال. وإذا كنا لا نعرف على وجه التحديد ماوراء تأخر صباح غير المعتاد (أو على الأقل حتى هذه اللحظة وهي لحظة فارقة) فإن التبدل الذي طرأ عليها، على وجهها الذي بدا مصفرا ومستطيلا وعلى مشيتها التي بدت واثقة وأكثر ثقلا. وكانت العينان السوداوان على وسع زائغتين ومتحفزتين، (هذا التبدل عموما هو الدافع لكتابة هذه القصة وليس من أمر سواه. لأن صباح قبل هذا التغير الطارئ لم تكن غير فتاة عادية، تعيش بيننا في حين منذ ساعة وفودها كموظفة مبيعات في مكتب للسفريات، تعيش حياة عادية للغاية، تذهب إلى العمل في الثامنة. الباص ينتظرها دوما

فى هذا الوقت، وتعود عند الواحدة والنصف ظهرا ثم تعاود مغادرة البناية الساعة الرابعة بعد الظهر وتعود عند الثامنة ولا تخرج إلا نادرا وغالبا لغرض السوبر ماركت الذى يحتل الدور الأرضى من البناية المقابلة. أما حياتها الأخرى وعلاقاتها فهى خصوصيات لا علاقة لنا بها. وهى على هذا النحو لا تستحق أن نوليها هذا الاهتمام وأن نمحضها مجد الكتابة عنها. الكتابة تمجيد للكائن. لكن صباح منذ هذه اللحظة الصباحية الفارقة باتت كائنا حريا بالتمجيد)، زيادة إلى ما روته هى ذاتها، جعلنا مصعوقين غير مصدقين لهذا الانمحاء والتحول الذى يصيب الكائن دون أن تكون لديه القدرة على رد الأشياء إلى مواضعها. (لقد تأكد لنا ذلك على نحو من الأنحاء وصدقنا).

حدث ماحدث على النحو التالى:

خرجت صباح من الحمام بعد ما أخذت وقتا زائدا عما كانت تأخذ فى المرات السابقة. كانت تلف جسدها بقميص أصفر فضفاض وطويل وكانت حافية القدمين وكانت حبات ماء تقطر على وجهها من خصلة شعر رطبة تدلت على جبينها... وكانت ساهمة وكانت تخطو بتثاقل وقد بدت أطول قليلا وأكثر نحافة، وكان وجهها، كما أسلفنا مصفرًا وعيناها زائغتين.

غير أن ما حدث أيضا، فى ذلك الصباح، حدث على النحو التالى:

لم تخرج صباح من الحمام، صحيح أن صباح أخذت وقتا أزيد عن حاجتها، ولكنها لم تخرج على الإطلاق من الحمام والذى خرج هو صباح وكان يشبه صباح تمام الشبه عدا أنه بدا أطول قليلا وأكثر نحافة ووجهه أكثر اصفرارا واستطالة ومشيته واثقة ومستقيمة، وقال إنه صباح، قال أنا صباح. صباح التى تعمل فى مكتب السفريات. قال أنا هى. وقال إنه اكتشف فى الحمام أنه لم يعد البنت التى كان. وقال إن عضواً كالذى عند باقى الرجال نبت فى مكان شرخ الأنثى.

وقال إن صدره ضمر واستوى حبتين صغيرتين تشبهان حبتى الزبيب. صمت صباح هنيهة قليلة ثم عاود الكلام كمن استدرك أمرا فاته وقال كنت قد رأيت البارحة فى المنام أن كائنا ضخما له هيئة طائر ووجه آدمى انقض على وحملنى بين مخالبه وطار بى (لنتذكر هنا أن الذى رأى هو صباح) وقال إن الكائن الذى على هيئة طائر ووجه آدمى حلق به على علو شاهق وكان وهو مغمض العينين يسمع صفير الريح وتقصّف جناحى الطائر وهما يخبطان الهواء. وقال إنه طار أياما ولياليا حتى هبط على أرض شديدة البياض، تلمع مثل الفضة الصقيلة. وقال عندما هممت بالمشى على الأرض التى لا تشبه الأرض لم أستطع المشى لقد كنت ممددا على سرير. وقال كان السرير سريرى. وقال كنت على حلم غير انى لم أعر الرؤيا بالا (الذى لم يعر الرؤيا بالا هو صباح) وفى الحمام فهمت عندها أن الكائن الذى على هيئة طائر ورأس آدمى هو الذى محى أنوثتى. (قال ذلك بتحرج وخجل شديدين). وقال الذكر خير من الأنثى وطالما تمنيت هذا، وأشار إلى ما بين فخذيه وقال ياما حلمت به ليالى طويلة (الذى كان يحلم بذلك الشىء هو صباح).

عندما هم صباح بمغادرة الغرفة حيث أزف موعد بدء العمل فى مكتب السفريات لم يجد الملابس التى تتناسب وهيئته الجديدة، فاختار من الدولاب فستانا من فساتين صباح وخرج إلى الشارع وركب الباص وباشر عمله كما لو أن شيئا لم يتبدل.

منذ ذلك الصباح البعيد والقريب جدا وصباح يعيش بين الناس حياة عادية وعلى نحو طبيعى، حياة رجل فى ثياب امرأة أو حياة امرأة بأعضاء رجل، أو لا حياة هذا ولا حياة تلك.

عمان

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أحمد الشيخ

سيرة العمدة الشلبى

سيرة العمدة الشلبى فى كفر عسكر

وهى الجزء الرابع الذى لم ينشر

ويتضمن إلى جانب سيرة عمدة الكفر جوانب لم ترد فى الأجزاء السابقة فى محاولة للرصد الشامل لحياة الناس فى الكفر خلال مرحلة زمنية مزدحمة بالأحداث والتحولات والمطامح والأحلام.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ومن قبل زمان العمدة الشلبى بزمان وزمان حكم الكفر عمد أشكال والوان، ولكل عمدة حكاية ورواية وسيرة وشهود، تنفتح السيرة فيتسابقون على تذكر ما كان وما جرى للكفر وناسه على أيام العمدة فلان ابن فلان الفلانى، وقد يحلو للواحد منهم أن يكمل الحكاية للآخر فلا يغضب أو يعترض أو يصحح فى تواريخ الأحداث ودلالاتها، كأنما تحولت كل سيرة فى ذاكرتهم إلى كتاب مفتوح ومحفوظ للكل، يصدق من قال قبلنا أن البنى آدم سيرة، ينتهى العمر وتزول النعمة وتضيع الهيبة والثروة وربما ينقطع دابر الخلفة ولا يتبقى غير السيرة، والناصح الناصح هو الذى يفهم ملاعيب الدنيا ويحتاط منها، والغشيم الغشيم هو الذى تفتنه المظاهر فيفلت منه الزمام، تندفن سيرته وهو حى فى قلوب الناس وعقولهم، وإذا مات ينضاف لاسمه صفة أو صفتان ذميمتان وينتهى الموضوع بعد فترة تطول أو تقصر تجلده خلالها وتلسعه الألسنة النمامة فتسوِّد الأسود والرمادى فى حياته وتطول المساحات البيضاء أيضا، وربما يكتفون إذا نبههم عاقل بأنه

بعد سقوط البقرة تكثر السكاكين الحامية والباردة على حد سواء فيتنهدون بسماحة ويستغفرون عن ذنوبهم وذنوبه.

أنا نفر فى الهامش الساكت من كفر عسكر، اسمى فلان الفلانى ابن فلان الفلانى وفلانة الفلانية، ربما كنت معدودا ومحسوبا لأننى انولدت فيه، افترشت أرضه وتغطيت بسماه، من خيره حصلت على رزقى وعشقت ناسه وبناياته ومواشيه وطيوره وأرضه البراح وزمام غيطانه المزروعة بالخير والناقص فيها الخير، وربما تكون إرادة المولى جلّ وعلا فى سماه هى التى أوحت لى بأن أكون راوياً لكم من غير ربابة، يحكى لكم سيرة العمدة الشلبى وسيرة الكفر فى أصعب أيامه، وربما أكون قد أوهمت نفسى عندما ركبتنى الفكرة ذات مساء عسير قاومتها خلاله ونفضتها عن نفسى لكنها غلبتنى وركبتنى فى غفلة منى، فصرت ولا مؤاخذة مثل الحمار المركوب بالمقلوب وقد طوع نفسه وتآلف مع من اعتلى ظهره، ولا بد أننى ركبت حمار حياتى بالمقلوب فانكتب على أن انظر إلى الأشياء بعد حدوثها أو بعد الأوان المضبوط، أراها وهى ترمح منى وتنفلت لحظة بلحظة دون أن أمتلك القدرة على إيقاف الحمار أو التحكم فى مساره لأننى انمنعت من مسك اللجام، لكننى برغم كل المكابدات كنت أنعم بقدرتى على تأمل الأشياء على مهل وقد انفردت أمامى صور الناس والبنايات والمسافات والأشياء، صحيح أنها بينما كانت تتباعد كانت تنضاف إليها أجزاء جديدة، لكنها تبدو ثابتة ومفتوحة فى ذات الوقت، وكان يحق لى أن أدقق النظر إلى الخفيرين السائرين بأمر حضرة العمدة وراء الحمار يحرسانه ويحرساننى وقد حمل كل منهما سلاحه على كتفه متباهيًا بتبعيته للحمار، تتداعى الناس بكسل للفرجة على الجرسة وفى عيونهم تكذيب فاتر لم يصل إلي حد الاعتراض، كانت خطوات الحمار منتظمة ورتيبة وحسنين المدندش يحدي بآلية للعيال ويردون عليه لتكتمل مراسم الجرسة، هل كنت راكب الحمار بالمقلوب فعلاً أم أنها كانت مجرد تهيؤات وخيالات شاغلتنى أو شغلت ذاكرتى؟ ربما أكون قد توهمت وربما أكون بالفعل ركبت حمار الجرسة بالمقلوب أو كدت أركبه. كل هذا لا يهم الآن، والذى يشغلنى هو تلك الحقيقة المؤكدة والتى يلزم أن أبوح لكم بها ولنفسى فى ذات الوقت: لقد ركبت حمار حياتى نفسها بالمقلوب، سبحت عكس التيار فخسرت مكاسب وكسبت روحى، وتبدى لى فى ساعات التجلى أننى اخترت أنسب طريقة لركوب الحمار، ولأنه لكل كفر من كفور هذه الدنيا الواسعة طريقة تليق به وتناسب ناسه، فقد كان على مع ناس كفرنا أن نكتشف أنسب الطرق للحياة فى الكفر الشلبى والزمن الشلبى والناس الشلبى بالعمدة الشلبى.

يرجع مرجوعنا لمسألة ركوب الحمار بالمقلوب لأنها أساسية، ربما تكون مساوية للكلام بالمعكوس، الكلام الهادئ الناعم المؤدب الذى لاغبار عليه ولا اعتراض وقد انعجن بالفعل الخسيس الغادر الخوّان، شيء يشبه حضن الثعبان الشراقى الأزرق أو غش اللبن والعسل والسمن أو الشهادة الزور التى تطيِّر الرقاب، طيب، إذا كان كل شيء أمامك مقلوبا فكيف تركب أنت حمارك بالمعدول؟ ربما يكون من الأفضل والأنسب أن تركبه بالمقلوب، صحيح أن الحمار سوف ينعم وحده برؤية الدنيا معدولة ومفتوحة أمامه فيعبر الكبارى أو يتخطى التراكيب والقنوات الضيقة أو ينحنى مع الطريق إذا

انحنى وقد يتمكن من تحاشى جذع شجرة أو نخلة أو حافة مصطبة، وأنه بالقطع سوف يتمكن من التباعد عن معجنة طين تختمر على مهل جنب جدار أو حرف مدار ساقية أو سلاح محراث، كل هذا مطلوب من أى حمار فاهم وظيفته، بل أنه وصل إلى علمى أن كل حمير الدنيا لا تملك أن تفعل معكوس ذلك، مستحيل يا سادة أن أتخيل أو يتخيل أى واحد منكم حماراً يمشى بالمقلوب أو بالمعكوس، ذيله إلى الأمام ورأسه إلى الخلف منها، لكن الإنسان يستطيع أن يمشى بالمقلوب والمعكوس، يتكلم بالمقلوب والمعكوس ويعيش حياته كلها بالمقلوب والمعكوس لأن للضرورة أحكام، حسناً، سوف نسلم أمرنا لله ونبوح بما كان يوم أن ركبت الحمار بالمقلوب تنفيذا لأمر أو من غير أمر حضرة العمدة الشلبى العارف أننى انظلمت ظلم الحسين فى زمنه، لو كان الأمر أمره فعلا فقد عملها ليكسر نفسي ويذلنى أمام ناس الكفر لغاية فى نفسه أخفاها وداراها عنى عمراً طال بطول عمرى الذى يساوى عمره إلا أقل القليل وأكون قد خسرت العمدة الشلبى الذى استعان بالأعيان الغرباء عن كفرنا فبدلوه وغيروه الى الحد الذى شككنى فى أنهم رسموا تقاطيعه على شخص آخر غيره وألبسوه ثيابه وأنطقوه بلسانه وصوته أو أنهم على الأقل دسوا فى مسامعه الدسائس التى بدلته بحسب ما يروقهم، فى السابق كان يسأل ويستفهم ولا يخجل من إعلان عدم معرفته بالأشياء التى لا يعرفها، لكنهم بالقطع أوهموه بأنه صار يفهم فى كل شىء، وربما أقنعوه فى غيابى أن الإهانات والتجريس وقطع الأرزاق هى أفضل الطرق للتعامل مع من عرفهم وعرفوه فى الزمن الفائت، كأنما انبنى فى غفلة منه ومنا جدار عال من عدم الاطمئنان أو الارتياح بيننا وبينه ولو أننا كنا قد عرفناه عن قرب فى طفولته وصباه وصدر شبابه فانفصلنا ووصلنا إلى فقدان الثقة وقلة الود، ثم انحدرنا إلى حالة من حالات الخلاف واحتمالات المواجهة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أعرف أن أعوانه من ناس الكفر كانوا يقولون عنه كلاماً مغايراً ومعاكساً لما يرددونه عنه بعد أن استتب ووصل الى عمادة الكفر. لكن هذا هو شأن الأتباع والأعيان دوماً، مثلهم مثل من سبقوهم فى كفرنا وكل الكفور المجاورة من أتباع العمد والمشايخ والأعيان وأعيان الباشا المأمور فى المركز وكتبة المحكمة والشهر العقارى والصحة، وكل هذا مفهوم ومعمول حسابه وجائز أيضاً، إنما أن أتحول أنا إلى هدف فهو ما لم أكن أنتظره منهم أو منه وأعمل له حساباً، ربما كان من الأنسب أن يتباعدوا بمكائدهم عنى لأننى برغم كل ما كنت أعرفه عنه وعنهم عشت فى حالى، تناميت عن المشاكل وقفلت باب دارى باختيارى فى أحرج الأوقات ظنا منى أن فى السكوت حكمة لأنه عندما تتساوى قوتان متنازعتان على الغنائم فعلى العقلاء أن يتباعدوا عن كفتى الميزان الوهمى حتى لاترجح الكفة الظالمة موهوما بأنه لا يصح في نهاية المطاف إلا الصحيح، ولا بد أن فكرتي كانت مغلوطة لأن الحق الساكت يتداس بنعال الكذب المطلوق المحبوك الثرثار، ولأن أمثالى ممن فقدوا السطوة والعزوة والمال فقدوها بالسكوت والتخاذل أمام مراوغات الخبثاء، لأن الضعف اختيار أحمق بإرادة من يتباطئون أو يتكاسلون بينما تدور عجلة الأيام بسرعة البرق، لكنها على أى حال حسرة فى غير أوانها لأن الأموات لا يرجعون ولأن من اندفن تحت رماد الأيام البليدة قد اندفن، لكن الأراضى ولأدة ولا بأس أن تراودنى رغم القهر وزحمة الكوابيس أحلام وردية فى مستقبل الكفر وعياله.

أعرف أن كفرنا مجرد واحد من كفور وقرى الناحية وكافة النواحى المتناثرة على امتداد الوادى والدلتا، وأن بلدنا نفسها مجرد بلد متوسط المساحة على خريطة الدنيا الواسعة لكننى أحبه وأعشقه وأشعر فى ذات الوقت بأننى قصرت فى حقه، لا أدرى كيف لكننى قصرت، وربما يكون ذلك بسبب الكسل والقعود الساكت مدة فى الهامش، ولعلنى أرغب فى التكفير عن ذلك السكوت بإرادة البوح التى لا يحدُّها حد، وبالطبع سوف أبوح بما تسعفنى به الذاكرة الكليلة والنظر الضعيف، فسامحونى إذا بحت بأشياء لا تليق أو تخفَّت عنى أشياء، وسوف أدارى عنكم اسمى فما أهمية الاسم بالنسبة لمن يريد أن يعرف سيرة كفر من بين مئات الكفور التى تتباعد وتتقارب؟ قد يكون الاسم علامة، لكن العلامات تتكرر وتتشابه، وقد يكون الاسم رسماً وملامح ووظيفة أو دلالة على زمن بعينه، ولكننى أشعر أننى كنت رسوماً وملامح ووظائف فى شتى الأزمنة، كنت حاكماً ومحكوماً وكنت فارساً جسورا يحمل الرمح أو فرساً بلجام، وعشت أزمنة فى نخلة بلح أو جذع شجرة توت أو فرع جميزة من أيام الفراعين، ولابد أننى عشت مرة فى قلب بقرة جباها مملوك ظالم من فلاح مقهور ثم استدار ليبيعها لفلاح آخر بدينارين من ذهب أخذهما ودسهما فى سيالته ثم طعنه بحد السيف فى ظهره ورطن بلغة غريبة غير مفسرة، ولابد أننى كنت هناك فى زمام نفس الكفر أيام الفرس والرومان على هيئة قط أسود أو نمس أو كنت ثعلباً مطلوقاً فى براح الغيطان يقطع الطريق على الغرباء، لابد أننى انعجنت فى كل شىء وكل وقت وأننى عشت قبل هذه الحياة عدَّة حيوات أو أنه تهيأ لى أننى مارست الظلم وكابدته بحسب مكانتى فى كل زمان، فرحت من نخاع قلبى وحزنت الى حد اليأس من الدنيا فانتحرت مرةً، شبعت وجعت وعشت مستوراً، كنت حاكماً فظاً ركب على أكتاف الناس وجزءا من هامة محنية لتابع بارع فى التملق ومدح من لا يستحقون المديح، شعرت بالغرور فتكبرت ثم تواضعت إلى حد التدنى، تخابثت وتساذجت وتذاكيت وتغابيت فحيرت سادة الزمام، كنت فى تلك الأزمنة فى طين الأرض وحيطان البيوت وأساور البنات وأحجار الطواحين ومدارات السواقى وحبال الشواديف وأخشاب الطنابير وكل شىء فى كفر عسكر أو هكذا تبدَّى لى فى كل ساعات التجلى النادرة التى كانت تراودنى فى أحلك الأوقات وأكثرها إشراقاً. وأحسب أنه يحق لى اختيار أن أكون معلوما بالاسم والرسم والزمن المعاش أو مجهولا ومتوارياً بإرادتى ربما حذراً وحماية للروح وقد دخلنى الوهم بأن حماية العمر فى زمنى تستوجب الكتمان بينما رغبتى تستدرجنى للبوح بما لم يكتشفه غيرى وما اكتشفوه، وربما تصلكم هذه السيرة فى زمن العمدة الشلبى أو أى عمدة آخر يأتى من بعده، وربما يتضح لكم أنها تتشابه مع غيرها من سير القدماء فى كفرنا أو البلدان البعيدة أو أنها تختلف، لكنها حاصرتنى وأوجعتنى وأجبرتنى على تسجيلها رغم اختلاط معالمها وهى تتبدَّى فأنشغل بترتيبها ولا تسعفنى الذاكرة، فقلت لروحى إنه يلزم على الأقل أن أنظم اختلاطها غير المنتظم، جزء من المسألة كان عنادا واختبارا لقدرتى والجزء الآخر كان اعتمادا على قدرات الناس فى كفرنا على فهم المقاصد والمعانى وهى طائرة.

ولابد أننى سوف أحدثكم بإرادتى أو غصبا عنى عن كفرنا الساكن شط ترعة ممدودة من رياح مائى متفرع من نهر النيل الأبدى قبل أن يتوزع على الفرعين.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

صلوا على سيدنا النبى.

أول ما وعيت لروحى رحت لكُتاب الشيخ درويش وكنت أقلد العيال الصغار الأكبر منى وبعسر كنت أنطق الكلمات، وقبل أن أحفظ الفاتحة جاء يوسف وجلس إلى جوارى، يتعثر مثلما أتعثر فى نفس الكلمات حتى فتح الله علينا وانفكت عقدة اللسانين وحفظنا قل هو الله أحد، ولابد أن أبى فرح بى فاشترى لى صندلا له جلد أحمر ونعل بنى كنت أخلعه بأدب قبل أن أجلس وسط العيال على الحصير المفروش فى نصف مساحة القاعة، وعندما كان الشيخ درويش يصرفنا كنت ألبس صندلى وأنا فرحان بينما العيال يتحسسونه بإعجاب، وكنت عندما تبتعد أياديهم عنه أقوم وأرمح فى اتجاه دارنا والعيال تمسك فى ذيل جلبابى وتهتف:

يا وابور يا مولع.. حط الفحم وأنا أقول لك ولع.. حط الفحم.

لكن الولد يوسف غافلنى مرة وداس على نعل فردة الصندل اليسرى فانقطع السير الجلدى وانفصل عن نصف النعل فانخلع، توقفت لعبة القطار وانصرف العيال فبكيت بينما كنت أحمل الفردة المقطوعة وأنا أدخل دارنا وكانت أمى تخبز فأسكتتنى ثم أخذتنى وراحت إلى دار فرحانة أم يوسف وعاركتها لكن أم يوسف لم تسكت إلا عندما جاء أبو يوسف حلاق الحمير وطيب خاطر أمى بعد أن شتم فرحانة وقال:

- يا ستى داحنا قرايب.. وبأمر الله لما ربنا يسهل أجيب له صندل غيره.

خجلت أمى من نفسها ورجعنا للدار، ليلتها بتُّ حزيناً من غير عشاء لأن أمى وبختنى على الإهمال وعدم المحافظة على صندلى الجديد، بعدها صرت أذهب إلى الكتاب حافياً مثل بقية العيال.

ولابد أن وقتا طويلا كان قد انقضى قبل أن يأتى أبو يوسف حلاق الحمير إلى دارنا ويجلس إلى جوار أبى فى المندرة يشرب الشاى ويخرج من. «سيالة» جلبابه صندلا أزرق وينادينى:

- تعالى - تعالى قيس الصندل ده..

- لأ يا ولد...

قالها أبى فطاوعته وسمعته يكمل بغضب:

- مش عيب برضه.. ح نقبل العوض يا أبو يوسف، لبسه لابنك.

- ما هو أصل..

لا أصل ولا فصل.. إنت جاى تشتمنى فى دارى؟..

- بلاش يا سيدى بلاش، ولا تزعل نفسك ألبسه ليوسف.. بس تبقى انت راضى ومرتاح.

وتغير الكلام وما عادت حكاية الصندل تشغلهما بعد أن أعاده أبو يوسف إلى سيالته وأنا حزين.

فى الصباح التالى جاء يوسف إلى الكتّاب بصندله الأزرق الجديد وجلس به ملبوساً فى قدميه على حصيرة الكتّاب حتى رآه الشيخ درويش فشتمه وأمره بخلعه حتى لا ينجس الحصيرة الطاهرة، وأضاف بغضب:

- ولابس لى صندل فى رجليك؟ يكونش أبوك بقى من الأعيان يا ولد؟ اترزع اقعد وخليه يفوت على بعد صلاة العصر.

كدت أشكى للشيخ درويش مرة أخرى لكننى لم أفعل، وكدت أحكى له عن رفض أبى للصندل الأزرق عوضاً عن الصندل الأحمر لكننى خجلت من نفسى ولم أنطق بحرف، وعندما صرفنا الشيخ درويش لبس يوسف صندله الأزرق وعمل من نفسه سائقا للقطار والعيال تمسك فى ذيل جلبابه وتهتف بنفس الغنوة التى كانوا يغنونها ورائى، طالبونى بأن أتعلق بذيل أى جلباب لكننى لم أفعل واكتفيت بالبكاء.

لكن بداية العمدة الشلبى غير بداية سلمان شلبى، وحكاية العمدة الشلبى غير حكاية سلمان شلبى، ولابد أن نهاية العمدة الشلبى غير نهاية سلمان شلبى، صحيح أنهما شلبى لكنهما يختلفان، ولم أكن وحدى الذى اكتشف ما بينهما من فروق أو اختلافات، لأنه فى كفرنا الساكت من زمن الطوفان يبرع الناس فى التمييز بين الطبع والعادات والأهداف والألوان فى أشد مناطق التداخل تداخلا، صحيح أن الأكثرية تكتفى بالمعرفة والفرجة من بعيد لبعيد وكأن الأمر لايخصهم فى شىء بل أن البعض منهم يتطوع أحيانا بالنصيحة لمن يهمه أمره لكى يسكت أو يكفى على أخطر الأخبار «ماجورا» ابتعادا عن الشر إن كان البوح بالأسرار يضعهم فى سكة الخطر، وغالبا مايسكتون أو يتنهدون أو يتأفف الواحد منهم فيفرغ صدره المنفوخ بالهواء الفسدان، وقد يتوهم أنه ارتاح وشفى روحه بروحه، لكن الدنيا لاينصلح حالها بالسكات، ولاينصلح حالها بالكلام، فالكلام مثل التنهد والتأفف وإخراج الهواء الفسدان من الصدور.

سامحونى لأننى سوف أدخل معكم فى سراديب مخفية ومحفورة فى الذاكرة بمناسبة حكاية العمدة الشلبى ونهاية العمدة الشلبى الذى لاتجوز عليه غير الرحمة، أنتم تعرفون حكاية البيضة والكتكوت طبعا، هى لغز محلول لكنه باق دائما لإثارة الجدل، ترى لو أننى انولدت خارج زمام الكفر الذى هو كفرنا الذى صحوت للدنيا فوجدتنى مزروعاً فيه، ولو.. لو حدث وجئت فى زمن سابق أو زمن لاحق، هل كانت المصائر سوف تتبدل؟ طيب، لو كنت رحلت وتركت حدوده ورائى وعظام الأجداد فى مدافنهم والأحياء فى مشاغلهم ومشاكلهم فلم أشهد بعينى رأسى ما شاهدت فهل كنت أشهد من غير مشاهدة؟

أعرف أننى انولدت فى الزمن الفائت، وأننى بحساب الزمن الفعلى طرح الزمن الفائت، وأننى بحسابات البعض راحل عن دنياكم فى الأجل المحتوم الذى هو قريب قريب، لكننى برغم فوات كل هذه السنوات التى عشتها أحسب نفسى على

الزمن الآتى، كأننى صبى أهوج أو شاب طائش مدفوع برغبة جهنمية لكشف ماهو مخبوء فى الذاكرة من تفاصيل الزمن الشلبى، كأننى أجلت حياتى نفسها لحين الانتهاء من رصد الأحداث وترتيبها أو لملمتها فى خيط واحد لحساب الأبناء والأحفاد، كأننى إذا قلت شهادتى أستحق أن أعيش بينما العمر بكل الحسابات قد أوشك على الانتهاء، ولابد أن ذلك الزمن الذى انتظرته راوغنى وضللنى وفر منى فلم يطلع نهاره بعد، فهل أكتفى بأن أربط الماضى بالحاضر وأظل أحلم حتى النفس الأخير فى عمرى بصورة المستقبل الذى راهنت عليه بعمرى وخسرت الرهان؟ ألم أقل لكم إنها مثل حكاية البيضة والكتكوت؟

قالت جدتى لأبى مرة عن واحد من عمد الكفور المجاورة لكفرنا:

- قالوا ناوى يتوب ويحج ويزور قبر النبى مصدقناش، كان قتال قتلة وخباص وظالم وكانت سيرته فى كل الناحية مهببة بهباب، الغرض، سافر ورجع وقابلوه الخلق بالطبل والزمر والنقرزان، الناس فى البلد دكهت صدقت إنه تاب وانصلح حاله، لكن عدوينه وبهايم عدوينه ماتوا ورا بعض ورا بعض ورا بعض، الخلق هناك قالوا إن ربنا رضى عليه بعد ما تاب وحج وإن موت عدوينه علامة من عند المولى على إنه قبل توبته وهداه، لكن الله يرحمه الشناوى جوزى كان شغال فى الصحة فى البندر، حضر غسل واحد من الخلق دول قال دا ميت مسموم وبلّغ، الدنيا انقلبت وطلعوا الأموات م الترب وكشفوا على رمم البهايم المرمية على صرف المصرف لقوهم صحيح كلهم مقتولين بالسم، ناس من أهالى الأموات اتهموا العمدة وانمسك وثبتت التهمة عليه، لكن ضحك ع الحكومة الهبلة أياميها وحلف ع المصحف إنه ح يتوب، الحكومة والست مع العمدة وطلع م المحكمة براءة زى مابتطلع الشعره الناعمة م العجين، وفضلنا فى كفرنا نسأل ازاى السم ينباع فى بلد النبى المرسل فى موسم الحجاج؟

ظل سؤال جدتى لأبى يطن فى أذانى ويبحث عن الجواب فلا يجده أو يسمعه، عجزت الكتب التى قرأتها عن تقديم الجواب الكافى الشافى، وعجزت أنا الذى راهنت على المستقبل وحسبت نفسى على المستقبل عن الوصول إلى شط الجواب للسؤال القديم القديم من أيام جدتى، وهل يخيفنى ويعوق حركتى ويلجم لسانى ما قالته جدتى عن مصير جدى الذى اكتشف وكشف المستور فما حماه الكشف من نهاية محزنة:

- رجع ياحبة عينى مايل ووشه مزرود زى الكبدة الفسدانة، قاللى عملوها فىّ الكلاب، حطوا لى السم فى كباية الشاى وانا فى مكتب الصحة جنب مفتش الصحة، طالونى وطلعوا لى لسانهم وقالوا لى موت ياحمار قبل ماتفهم بقية الملعوب، ياريتنى فهمته وعرفته كله، دانا كنت لسه ح ادخل من عتبة الباب، كنت لسه ح ادخل من عتبة الباب، قالها مرتين وطب ساكت سكتة الموت، وانا يومها من حرقتى لطمت وندبت وشتمت الحكومة اللى بتوالس مع الأكابر وقلت اشوف فيهم يوم ولسه ماشفتوش، لسه ياضنانى ماشفتوش.

عيبى وعيب كل ناس أسرتى أننا عشنا فى منطقة النصف التى هى بين بين، بين الفقراء الفقراء والأغنياء الأغنياء، انصاف أفندية وأنصاف فلاحين، يذهب الواحد منا إلى وظيفته فى الصباح ويرجع بعد الظهر لكى يرعى أرضه الموروثة عن جدود الجدود، نرمح وراء الدنيا الدوارة لنفهم ونفسر ونبوح بما تعلمناه، فينا المهندس والمدرس والمحامى وكاتب الحسابات، فينا الحكيم وشاعر السيرة النبوية وماذون الناحية وفينا وفينا، لكننا جميعا لم ننفصل عن فلاحة الأرض، يسافر الواحد منهم مثلما كنت أسافر إلى البندر وأعود لأشق على الأرض وأرعاها لتبقى حبلاً مجدولاً يربطنى بالكفر وناسه، لكننى صحوت ذات صباح لأجدنى عند الحافة قابلا للإزاحة أو الزحزحة من مكانى فى منطقة النصف المستور المحترم الذى يسبق اسمه لقب الأستاذ، ولم أكن وحدى، كان كل من هم على شاكلتى قد تبدلت أحوالهم، البعض منهم صعد وعلا نجمه وصار من جلساء العمد والمشايخ والمأمور وأكابر البندر والبعض الآخر انحدر وتدحرج وصار لايملك من زهو الزمن الماضى غير لقب الأستاذ يقولونه على مضض وكأنما عن غير اقتناع وقد يتجاسر البعض وينادى الواحد منهم أى واحد منا باسمه مجرداً من أى القاب، ولقد سألت نفسى فى ذلك الصباح إن كانت أسرتى وأمثالها قد تبددت أو تلاشت أو ذابت أو انشطرت على نفسها شأن كل شىء يقبل الانشطار؟ وجاوبت نفسى بنفسى أنه احتمال قائم أن أكون وحدى الباقى فى منطقة النصف نصف، باختيارى الحر. وبرغبتى أبقى حيث كنت، ربما لأنه من الضرورى أن يكون لكل ناس فى كفر جماعة تعيش فى منطقة النصف نصف، ولابد أنه دماغى المفلوت منهم ومنكم هو الذى أوحى لى بأن أظل فى مكانى ومكانتى، هى منطقة مهجورة بفعل فاعل أو مجموعة فعلة لكنها لازمة مثلما أثق بأننى لازم وضرورى مهما كانت المكابدات، ربما تحرك وجودى فى نفس المكان بعض الأدمغة الكسلانة أو لايتحرك أحد فأظل وحدى منفياً ووحيداً رغم الزحام من حولى، ومن داخلى سمعت صوتها يهمس لى بنفس النبرات الواثقة التى أعرفها:

- انت ابن بكرة.

تلفتُ حولى فلم أجدها، لكن صوتها لم يكن وهماً ولا خيالا ولا خبلا، كان صوتها الذى عايشته زمنا يحوطنى ويكرر العبارة عدة مرات وكانت أنفاسها الهادئة تقترب وتقترب فأحسها وأشم رائحتها وأوشك أن أفرد الذراعين لأتلقاها بين أحضانى لولا بقية من عقل يحذرنى من المجازفة بفعل يتنافى مع ما تعيه الذاكرة ويصدقه العقل.

كانت جدتى لأم من الناس الشلبىّ، لكن أمى نفسها لم تكن منهم، وبالمثل أو على العكس كانت جدتى لأب من الناس العوف لكن أبى لم يكن منهم، ولابد أننى حملت فى داخلى بقايا البذرتين، أستحضر الواحدة من بقايا البذرتين فأدنو من الشلبى أو العوف بحسب الحالة أو أتباعد، أشعر بالإعجاب أو الاستنكار أو الدهشة لكننى أبقى فى منطقة التوازن عارفاً حقيقة أمرى ومحافظا على هويتى، قرابتى بعيدة وتسمح لى بأن أفكر بحياد ودون تعصب لأى منهما، كانت جدتى لأبى

ابنة عم آخر عمدة من الناس العوف، صحيح أنها لم تكن ابنة عمه الشقيق لكنها كانت فى مقام بنت العم، رأسها برأسه فى الزمن الذى كانت تراعى فيه صلات الدم والرحم ويحترم الناس الأصول ويعرفون العيب، ولابد أنه كان عمدة الكفر فى أيام الملك فؤاد الأول بعد حصوله على لقب ملك بأمر الإنجليز، يقولون إن المرحوم سيد حسنين عوف كان على رأس قائمة المرشحين للحصول على رتبة البك، فأشاروا عليه بأن يذهب إلى السراى الملكى ليسجل اسمه فى كشوف المهنئين ويتقدم بهبة أو هدية تليق بالمقام العالى للملك فيناديه بالاسم مشفوعا بالرتبة، وساعتها يصير من زمرة البكوات رسمياً، لكن الرجل كان له عقل غير عقول ناس كفرنا، ولابد أنه عرف أن المسألة من أولها مبادلة مضمونة المكسب لكل من لانت رءوسهم وقبلت أن تنحنى للأسياد الكبار مرة ثم ترتفع بقية العمر على أولاد الناس الذين ولدتهم أمهاتهم أحرارا فصاروا بفعل السخرة والكرباج والأعوان الظلمة فى حكم العبيد، هل كان ابن عم جدتى يبحث فى أركان الكفر أو الناحية أو كل البلد عن العدل المستحيل؟ وهل كان بحق مثلما يؤكدون مالكا لزمام نفسه ومتحكما فى نزواته أم أنها مبالغات؟ سيرته المروية تحكى عن رجل من صلب رجل، رأيه من دماغه وغاية مناه أن يحكم بالعدل الممكن فى أركان الكفر الصغير الصغير، يقولون إنه قبل أن يحدث له ماحدث فى أواخر أيامه أنصف مظلوما لجأ إليه يشكو ابن عم العمدة نفسه فلم يتردد فى أن يطلب عبد القادر عوف ويوبخه أمام الناس ويفرض عليه إعادة الحق للمؤاجر المظلوم فامتثل واستجاب، يقولون إنه خرجت من القلب دعوة المظلوم تطلب للعمدة دوام الفضل وطول البقاء، لكن أبواب السماء لم تستجب لدعوة المظلوم هذه المرة، بل أن الدعوة بطول البقاء انعكست وتحولت إلى حش الأجل المباغت، لايدرى أى الناس ممن عاشوا إن كان موته المفاجئ قد سبقه تدبير من أعداء العدل وأنصار الظلم فى الكفر أو الناحية أم أن السهم جاء من البعيد البعيد الساكن فى سراى الملك عن طريق أى واحد من الأعوان الأتباع الذين انحنت هاماتهم من كثرة السجود وحصلوا على الرتب والألقاب وزينوا صدورهم بالأوسمة والنياشين.

قصيرة هى أيام الفرح فى حياة ناس كفرنا، ولولا قدر كبير من الإيمان الراسخ فى القلوب ومقدار أكبر من الرغبة فى تخطى مصاعب الأيام ما تمنى إنسان فى الكفر أن يطلع عليه صبح جديد، ولابد أن ناس كفرنا غير كل ناس الدنيا، ذلك أنهم رغم الهم الكابس على الصدور يبحثون عن الضحكات ويزرعون من حولهم أسباب الفرح، يتعلقون بالأوهام ربما، لكنهم يقدرون على الاستمرار، يتكاثرون ويتوالدون ويكابدون ويزرعون النبت الجديد، من فى كل الدنيا شاف ماشافوه واستمر فى الحياة؟ من داست قلوبهم سنابك الغدر والخيانة وانغرست فى صدورهم حراب الهمج من كل جنس ولون وظلوا يتنفسون؟ يتحدثون ويتباهون عن أمثال العمدة العوف الذى فات على الكفر زمنا، وعد الخلق فيه بتحقيق بعض العدل فحفظوه واحتفظوا باسمه على ألسنتهم، بقيت سيرته وما نساه من رآه أو سمع حكايته أو تحدث إليه فى أمر من أمور الكفر واستفتاه.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

زمن الشعر العربى

كتاب جديد للمستعرب الاسبانى
بدرو مارتينيث مونتابث

يلعب المستعرب الإسبانى الكبير بدرو مارتينيث مونتابث دورا هاما فى التعريف بالأدب العربى المعاصر من كافة جوانبه، إضافة إلى جهده الكبير الذى يبذله دائما سواء فى داخل الحرم الجامعى والعمل الاكاديمى، أو على المستوى الاعلامى لطرح القضايا العربية المعاصرة فى وقت تتنصلُ فيه الأجهزة الاعلامية والدبلوماسية العربية من هذه القضايا، بل وتعوق أحيانا عمل مثل هؤلاء الذين يحاولون خدمة قضايانا، ولكن منطلقاتهم لا تتطابق التطابق الكامل مع طروحات السياسة الرسمية

للسفارات العربية المنتشرة فى العالم لتكون صوتا أجوف يردد كلمات «الزعيم» أو «القائد الأوحد»، حتى لو كانت هذه الكلمات تتنافى مع الخطاب الإعلامى الصحيح، لأن السياسة العربية كما تعودنا دائما، لا ترى ما هو أبعد من المكان الذى ترى فيه قدميها، وتعيش التعليمات الآنية وتلغى العقل الذى يمكن أن يستفيد من الإقامة فى تلك البلاد ليتعلم خطابها السياسى والاعلامى، فيحادثهم باللغة التى يفهمونها ويصل إلى عقولهم وقلوبهم عن الطريق الذى اعتادوا التعامل معه، وكتاب «زمن الشعر العربى -TIEMPO DE LA POESIA ARABE الذى أشرف على اصداره وقدم له المستعرب الاسبانى الكبير يدخل فى إطار طريقته الخاصة فى تقديم

مختارات من الشعر العربى المعاصر المترجم إلي اللغة الاسبانية صدرت عن دار نشر الرصيف ARRECEFE بمدينة مرسية الاسبانية

العرب إلى القارىء الاسبانى، مستخدما لغة الأدب فى أرقى مستوياتها وأروع إبداعاتها وهو «الشعر»، وكان للمستعرب أن يكتفى بما ترجمه هو شخصيا من قصائد لعدد كبير من أبرز شعراء العالم العربى، الا أنه أبى عليه منهجه العلمى أن ينفرد بالكتاب وحده، فقرر أن يختار قصائد لشعراء ترجمها آخرون، ويرى أنها ممثلة للشعر العربى المعاصر، فقدم قصائد لعدد من الشعراء العرب ترجمها مستعربون آخرون مثل: كارمن رويث برافو وروسا ايسابيل مارتينيث ليو ولوث جومث جارثيا ومانويلا كورتيس وكلارا توماس دى أنطونيو ونييفيس باراديلا الونسو.

وصدر المستعرب بدرو مارتينيث مونتابث هذه المختارات بمقدمة قصيرة، حاول أن يلقى من خلالها الضوء على هذه المختارات وليقربها إلى القارىء الاسبانى الذى يطلع عليها لاول مرة، دون أن يكون متسلحا بمعرفة واسعة بالادب العربى المعاصر، الذى بدأ الاهتمام به بفضل مدرسة الاستعراب الحديثة التى كان هو من اوائل الذين وضعوا حجر اساسها، بعد أن ظلت حركة الإستعراب الأسبانى مقتصرة لفترة طويلة على المخطوطات الاندلسية تحقيقا وترجمة.

واستخدم فى كتابة المقدمة مقولة شهيرة كتبها الشاعر العربى السورى المعروف نزار قبانى الذى قال يوما: اذا كان الاوربيون يرون ان كل الطرق تؤدى إلى روما فإنه بالنسبة للعرب فإن كل الطرق تؤدى إلى الشعر، وأشار بدرو مارتينيث مونتابث إلى أنه ربما امكن اعتبار هذه الجملة ليست سوى خروجا على المألوف، ويمكن تفسيرها العديد من التفسيرات، إلا أنها تبدو اعلانا مباشرا وبسيطا لقناعة عميقة، وشعور نقى، وكلاهما من الامور الثابتة والخطيرة فى التفكير العربى.

فالقليل من شعوب الارض وصلتها فكرة واضحة عن الشعر كما حدث بالنسبة للعرب، وقليل من الشعوب استطاعت أن تفهم الشعر بشكل جماعى وتمنحه بعدا ووظيفه عبقرية عامة وقومية ذات جذور بعيدة كالعرب، وقليل من الشعوب كان يمثل لها الشعر ابعادا روحية ومادية وعقلية وهندسية وعاطفية فى وقت واحد كالعرب، وفى قليل من الشعوب استطاع الشعر أن ينتزع ويفرض الاعجاب بشكل كامل وقوى كما حدث بالنسبة للشعر بين الشعوب العربية.

ويرى فى تلك المقدمة أن هذا يأتى من اعماق سحيقة فى التاريخ، حيث يصف احد حكماء العرب الشعر بأنه «فضيلة العرب»، ويؤكد مفسرا أن «الفضيلة» ليست الا ذلك الشىء الذى يزيد أى الذى يمكن أن يمنح للآخرين عن طيب خاطر وليس استعلاء عليهم، وفيما يعتبره ابن قتيبة «أصل علوم العرب» فهو كتاب حكمتهم ومرجع تاريخهم ومؤرخ وقائعهم والحافظ والمدافع عن ذاكرتهم، وهذه المختارات كتبت فى وقت لازال الشعر فيها كذلك بالنسبة للعرب على الرغم من كل المصاعب التى تواجهه، ثم يضيف إلى ماسبق، ما قاله الشاعر العراقى عبد الوهاب البياتى من أن الشعر هو «الجهاز التنفسى للعرب أى المعبر عن وجودها على قيد الحياة.

وليقرب فكرة الشعر ووظيفته لدى العرب يسوق المستعرب الاسبانى ما قاله نزار قبانى: «لو أننا اخذنا ابرة ومررناها تحت جلد أى مواطن عربى سوف يتدفق سائل سحرى، وهنا لا نتحدث عن البترول ولا أى مشتق من مشتقاته، أنه سائل اخضر، له شعلة ذهبية، لا ينطفىء ابدا، اسمه الشعر.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أن الشعر وليس البترول هو احتياطى العرب، أن العرب معروفون بالشعر، تماما كما أن هولندا مقرونة بالبحر، وكوبا بالسكر.

ويشير المستعرب الاسبانى ايضا فى هذه المقدمة إلى أن القصيدة العربية الممثلة فى هذه المختارات تعتمد طريقين اساسيين هما: اعادة تركيب اللغة وتشكيل الصورة.

ويؤكد بدرو مارتينيث مونتابث أن هذه المختارات ليست الا انعكاسا بسيطا لأفق واسع ومتعدد، ولذلك لابد من ايضاح شىء هام وأساسى، وهو أن احد المعايير الرئيسية لهذه المختارات أنها تتعامل مع الشعر المكتوب باللغة العربية الفصحى، وبذلك فإن الشعر العامى بلهجاته المختلفة يصبح خارج اطار هذه المختارات برغم أهميته، واشار إلى أنه لم يخرج على قاعدة اختيار هذه المختارات سوى نص واحد مكتوب اصلا باللغة الفرنسية لشاعر مغربى فضل الكتابة بهذه اللغة وهى قصيدة عن الشاعر الاسلامى الاندلسى المرسى محيى الدين ابن عربى، وربما كان إختياره لها مرجعه أن هذه المختارات «زمن الشعر العربى» صادرة عن دار نشر تتخذ من «مرسية» مسقط رأس ابن عربى مقرا لها.

وهذه المختارات التى وضعها المستعرب الإسبانى تضم نماذج لشعراء من عدة اجيال وان كان هذا التعبير قد طبقه بشكل اكثر مرونة، حيث أن جميع هؤلاء الشعراء ينتمون جميعا إلى الاجيال الشعرية التى مارست ولا تزال تمارس الابداع خلال الاربع أو الخمس عقود الأخيرة، وهى كما يقول قصائد شعرية حية بالمعنى المادى للكلمة، فاكثر الكتاب الذين تضمهم هذه المختارات لا زالوا على قيد الحياة، وليس من هذه المختارات سوى القليل جدا لشعراء رحلوا عنا والسبب الرئيسى وراء هذا الاختيار هو اهمية هؤلاء الشعراء واهمية شعرهم، وهم بالتحديد **بدر شاكر السياب وصلاح عبد الصبور وامل دنقل**، إضافة إلى أنه حاول أن تكون جميع شعوب دول العالم العربى ممثلة فى هذه المختارات، فضمت قصائد لشعراء من جميع اقطار العالم العربى شرقا وغربا.

ضمت هذه المختارات اربعة واربعين شاعرا وشاعرة من جميع الاقطار العربية من المحيط إلى الخليج، فى مقدمتها شعراء كبار ذاعت شهرتهم مثل **ادونيس والبياتى وحجازى وعفيفى ونزار قبانى**، وآخرون ربما لم يأخذوا حظهم من الشهرة لسبب أو آخر، واهتم المستعرب الاسبانى بالصوت الشعرى الشاب الذى يرى أنه لا يقل أهمية عن الصوت الراسخ باعتباره ايضا صوت المستقبل، واهتم ايضا بالصوت الشعرى النسائى فضمت مختاراته قصائد لشاعرات مثل **فدوى طوقان** (فلسطين) **وميسون صقر القاسمى** (الإمارات) **ووفاء وجدى** (مصر) **وحمده خميس** (البحرين)، أما الشعراء المصريين الذين اختارهم لتضم قصائدهم هذه المختارات فهم: **صلاح عبد الصبور وامل دنقل وأحمد عبد المعطى حجازى ومحمد عفيفى مطر وحسن طلب وأحمد الحوتى ووفاء وجدى وطلعت شاهين**.

ويبقى أن نشير هنا إلى أن هذه المختارات صدرت بعد كتاب «زمن الشعر الإيطالى» حيث أن دار النشر تصدر هذه المطبوعات فى سلسلة تحاول من خلالها التعريف بالشعر العالمى غير المكتوب باللغة الاسبانية.

طلعت شاهين

مدريد - إسبانيا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فريدة مرعى

مناقشات على هامش
مهرجان الإسماعيلية التسجيلى الدولى الرابع

عاد مهرجان الإسماعيلية للسينما التسجيلية إلى الوجود. دبت فيه الحياة بعد غياب دام عامين. تم فض الاشتباك بين قسميه المحلى والدولى، فأضيف المحلى إلى المهرجان القومى للسينما الروائية، واستقل الدولى وأصبح مهرجانا قائما بذاته. لم يفهم البعض حتى الآن جدوى أو حكمة هذا الانفصال، ولم تسفر الأيام بعد عن نتائج هذا الانفصال إيجابية هى أم سلبية. ولاشك أن المحاولات التى بذلها المسئولون عن تنظيم المهرجان هذا العام حتى يخرج فى مستوى راق يليق به كمهرجان دولى هى محاولات تستحق التشجيع حتى ولو لم ينجح بعضها.

قدم المهرجان لمحبى السينما التسجيلية والروائية القصيرة جرعة مكثفة ودسمة. لقد شاهد الحاضرون أفلام العرض السينمائى الأول على مستوى العالم التى قدمها الأخوان لوميير فى «الجراند كافيه» فى باريس فى ديسمبر ١٨٩٥. كما شاهدوا أفلام لوميير التى صورت فى مصر عن مصر عام ١٨٩٧. شاهد المتفرجون ايضا أفلام **محمد بيومى**، أول مصور سينمائى مصرى، والتى اكتشفها المخرج الدكتور **محمد كامل القليوبى**، وقامت بعمل المونتاج لها الدكتورة **رحمة منتصر**، وكلاهما أستاذان بالمعهد العالى للسينما. تابع الحاضرون أحدث إنتاج الأجيال الجديدة فى عالم السينما التسجيلية والروائية القصيرة على مستوى العالم، كما تابعوا جهود شبابنا المصرى فى معهد السينما والمركز القومى للسينما. استمتع أيضا الجمهور بمشاهدة أفلام قديمة للمخرجين المكرمين: **قيس الزبيدى** من العراق، **وفؤاد التهامى** من مصر. فقد كانت فرصة للأجيال الجديدة والقديمة أيضا لمتابعة رحلة جهاد هذين المخرجين الكبيرين ومشاهدة أفلامهما مجتمعة.

قفزت على السطح وجوه مصرية كثيره جديدة وواعدة، قدمت موضوعات غير تقليدية، تميز منهم الشاب **سعد هنداوى** بفيلمه الإنسانى الرقيق «زيارة فى الخريف» الذى استحق إحدى الجوائز عن جدارة. واستمرت وجوه مألوفة ومثابرة فى عطائها الفنى، فشاهد الجمهور فيلما جريئا «صبيان

وبنات» للمخرج **يسرى نصر الله**، يناقش أحوال الشباب والعلاقات الاجتماعية والإنسانية بينهم، كما يتناول قضية الحجاب كما تراها المحجبات وغير المحجبات وكما يراها الشباب، وفيلم «رسالة من حجازة» يتحدث عن مشاكل الجنوب فى مصر ونقص المياه فيه وأحوال نسائه وأحلام شبابه المشروعة وطموحاتهم للمخرجة الدؤوبة المثابرة **نبيهة لطفى**. غابت وجوه تعود جمهور السينما التسجيلية على وجودها مثل المخرجة **عطيات الأبنودى**.

صوم العمر كله:

فى صبيحة الخميس ٢٧ يوليو كانت ندوة «السينما والتاريخ» التى أدارها الدكتور **محمد كامل القليوبى** وشارك فيها الأستاذ **عبد الحميد سعيد**. وفى هذه الندوة دار حديث كثير عن أرشيف السينما وعن التراث المصرى الذى لم تهتم به وزارة الثقافة حتى الآن. ونتيجة لهذا الإهمال فإن بعض هذا التراث قد ضاع إلى الابد، والبعض الآخر فى حالة سيئة، وفى طريقه إلى الضياع إن لم يتم اتخاذ موقف سريع لإنقاذه. شرح **عبد الحميد سعيد** للحاضرين الوضع الخطير الذى وصلت إليه حالة أفلامنا القديمة. كما شرح للمرة الألف محاولاته العديدة على مدى عمره الوظيفى، وخلافاته المستمرة مع المسئولين، إلى حد تحويله إلى التحقيق من أجل دفاعه المستمر والمستميت عن التراث السينمائى، ومطالبته الدائمة للمسئولين بموقف عملى للحفاظ على هذا التراث. كان الواضح من المناقشة أن كتابة التقارير والمذكرات لم تعد تجدى، وأن مقابلة المسئولين لم ولن تؤدى إلى شىء ملموس. طالب الدكتور **القليوبى** بتكوين جمعية خاصة لتحمل مسئولية الحفاظ على التراث السينمائى ما دام الاعتماد على الحكومة لن يوصلنا إلى شىء. وصادف هذا الاقتراح هوى فى نفوس السامعين، وكلهم من السينمائيين، وتم الاتفاق بالإجماع تقريبا على تكوين هذه الجمعية الخاصة التى ستتولى أمر الحفاظ على التراث.

فى مساء اليوم نفسه تحدث الاستاذ **سمير غريب** رئيس المهرجان عن نشاط الصندوق وعن خططه المستقبلية بالنسبة للسينما. وعن سؤال عما إذا كان فى خطة الصندوق أى شىء بخصوص أرشيف السينما، فوجئ الحاضرون الذين كان معظمهم حاضرا فى ندوة الصباح بإجابة مدير الصندوق فقد قال فى أسى إن التراث السينمائى فى حالة يرثى لها وأن لا أحد من السينمائيين يهتم، أصابت هذه الإجابة الحاضرين بالوجوم والحيرة. فما سمعوه فى الصباح يخالف ما سمعوه فى المساء بل ما يعلمه الجميع مخالف لهذه الإجابة. فالجميع تابعوا وعلى مدى سنوات طويلة جهود **عبد الحميد سعيد** وما قاساه وما عاناه من أجل هذه القضية. وليس هناك وزير ثقافة أو أى مسئول عن السينما لا يرقد فى أدراج مكتبه تقرير من تقارير **عبد الحميد سعيد** بخصوص هذه القضية. حتى الناقد **سمير فريد** الذى يشغل حاليا منصب مدير هذا المهرجان أهدى إحدى حلقات البحث التى يقيمها على هامش مهرجان القاهرة السينمائى إلى **عبد الحميد سعيد** إيمانا منه وتقديرا للدور الكبير الذى قام به هذا الجندى المجهول. فمن لديه الشجاعة لكى يرد الاعتبار لهذا المحارب القديم.

عدالة توزيع الفرص:

أشاد مدير المهرجان الناقد **سمير فريد** بأهم مميزات المهرجان فى نظره، وهو إعطاء الفرص للشباب. وهذا شىء جميل ونبيل ولا أحد يعترض بالطبع على أعطاء الفرص للشباب وإنما المطلوب هو عدالة توزيع هذه الفرص. وإذا كانت إدارة المهرجان قد حالفها التوفيق فى إعطاء الفرصة للناقدة الشابة **مى التلمسانى** بنشر كتاب باسمها

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نبيهه لطفى

عن المخرج **فؤاد التهامى** بمناسبة تكريمه، فهذا لأن **مى** تمارس الكتابة منذ فترة وأصدرت مؤلفات وجاهدت وثابرت واعتمدت على نفسها وبهذا استحقت هذه الفرصة عن جدارة واستحقاق القول نفسه ينطبق على الناقد **محسن ويفى**، فهو يكتب منذ زمن ويشارك بأبحاث فى مؤتمرات وله كتاب قيم مترجم أصدرته أكاديمية الفنون وبالتالى فهو يستحق فرصة نشر كتاب باسمه عن المخرج العراقى **قيس الزبيدى** بمناسبة تكريمه. ومن هذا المنطلق فإن إدارة المهرجان قد خانها التوفيق حين قررت معاملة الاختيار الثالث وهو **أحمد عاطف** معاملة مختلفة بإعطائه أربع فرص مرة واحدة وهو شاب حديث التخرج وليس له أى رصيد سوى مشروع تخرجه.

ثقافة عالمية أم أمريكية:

خصص مهرجان الإسماعلية يوم الخميس ٢٧ يوليو للاحتفال بالعيد المئوى للسينما. وفى إطار هذا الاحتفال قدم ندوة وعرضا حيا عن السينما والوسائط المتعددة.

قدم الناقد **مدحت محفوظ** ورقة فى هذا الإطار طبعتها إدارة المهرجان ضمن كتاب المهرجان، تتعرض الورقة لخلفية تاريخية وكيف تطورت التقنيات الحاسوبية وأثر هذا التطور على الفن السينمائى.

يتعرض الباحث لاتفاقية الجات التى تعتبر - فى رأيه - انتصارا

سعد هنداوى

ليس له مثيل لوحدة وحرية الثقافة العالمية. فهذه الاتفاقية ستجعل العالم قرية واحدة بثقافة واحدة هى الثقافة العالمية. يطرح الباحث سؤالا جوهريا عن مستقبل الثقافات القومية وسط هذا التقدم التكنولوجى الذى لا مكان فيه إلا لعالم واحد ولغة واحدة وثقافة واحدة. وليس هناك فى رأيه إلا حلان: فإما أن تقبل هذه الثقافات القومية الانصهار والذوبان فى الثقافة العالمية الواحدة، وإما أن تصر على ما تسميه ذاتها وتراثها وتقاليدها، وهو ما يعنى التقوقع والخروج الطوعى من مسار التاريخ. ولا يكتفى الباحث بالمطالبة بهذا الذوبان، ولكنه

محمد بيومى - محمد محمود دواره- السيد حسن جمعه - حسن رجب الملوانى - محمد عبد اللطيف

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يطالب أيضا هذه الثقافات القومية بأن تعيد تقييم وتعريف الكلمات التى ربما أصبحت جوفاء أومجرد شعارات مدلكة للغرائز ومنها الوطنية والتقاليد والدور المجتمعى للدين والانتماء والشرقية والقيم الخاصة والثقافات والمحلية والتنوع واللغة الخالدة والتميز والقومية والتراث... الخ. وهى كلها (والكلام مازال للباحث) شئنا أم أبينا تعادل فى قاموس العصر الرقمى كلمة واحدة هى: التخلف. والباحث يعتقد أن هذه الكلمات أو الشعارات لم يعد لها وجود، وليس لها مكان أصلا لا فى المجتمعات المتقدمة التى قبلت بمبدأ الانفتاح، ولا فى المجتمعات النامية التى حققت قفزات سريعة فى العقود الأخيرة. ومن هذا المنطلق فإنه يصبح لا خيار أمام الجميع سوى هذا الانفتاح الثقافى المطلق لأن البديل المرعب هو الانعزال فى جزر مظلمة وعاجزة، تقنيا واقتصاديا وثقافيا، وسط محيط جلوبى حى مشرق وسريع الانطلاق.

فهل هناك حقا تعارض حقيقى بين التقدم التكنولوجى والاقتصادى وبين الاحتفاظ بالثقافة القومية؟ فى الواقع ليس هناك تعارض، وهناك تجارب لشعوب أخرى نجحت فى الجمع بين الاثنتين. والتجربة اليابانية أبلغ دليل. فاليابان متقدمة جدا علميا وهى تحافظ فى الوقت نفسه على ثقافته. ولم تتوقع اليابان أن تخرج من عجلة التاريخ، أو تنعزل فى جزر مظلمة وعاجزة تقنيا و اقتصاديا وثقافيا. وأمريكا بكل هيمنتها لم تستطع أن تقنع يابانيا واحدا بشراء المصنوعات الأمريكية أو أى مصنوعات غير يابانية.

يستعرض الباحث التفوق الأمريكى الهائل فى مجال تكنولوجيا المعلومات فيذكر أن أمريكا هى البلد الصناعى الوحيد الذى يفوق حجم إنفاقه على الحاسوب ووسائل الاتصال، حجم انفاقه على الصناعات الثقيلة. وبالتالى يزداد إحكام أميركا على سوق «برمجيات الحواسيب العالمى» كما يذكر أن أمريكا تطابق بين الإبداع والمال الذى يمول هذا الإبداع، بحيث يصبح الأخير (المال) مالكا لكل شىء. بعد استعراض هذه القوة الأمريكية، يطالب الباحث الثقافات القومية بأن تشارك فى صنع الثقافة الجلوبية الواحدة والوحيدة، أى إنتاج سلعة ثقافية تصلح لكل العالم. ومثله الأعلى فى ذلك هو أمريكا التى قدمت للعالم النموذج الذى يحتذى، فهى لم تصدر لنا مطلقا الحياة أو الثقافة الأمريكية ...، ولو فعلت ذلك لما نجحت أبدا. إن السينما الأمريكية ومنذ وقت مبكر جدا سينما تم تصميمها لتكون عالمية وليست أمريكية.

وهذا الكلام مناف للواقع، فالسينما هى أمريكية حتى النخاع حتى ولو حاولت أن تبدو عالمية.

ومن الطبيعى أن تتبنى أمريكا اتجاه ذوبان كل الثقافات القومية فى ثقافة عالمية واحدة المقصود بها بالطبع الثقافة الأمريكية. وهى تنفق ببذخ على وسائل الاتصال لأنها أدركت أن السيطرة على العالم لم تعد عن طريق الصناعات الثقيلة بل عن طريق وسائل الاتصال . ولذلك فمطالبة الباحث للثقافات القومية أن تشارك فى صنع الثقافة الجلوبية هى مطالبة تتسم بالسذاجة. فكلمة تشارك هى اللفظ المهذب لكلمة تلاشى. فكيف ستتم هذه المشاركة بعد أن شرح الباحث للقراء الإمكانيات الأمريكية الهائلة والتى بها ستتحكم فى السوق العالمى. إن المطلوب هو مشاركة سلبية بمعنى التلقى. أن تصبح كل الشعوب مجرد متلقية لما تفرزه الثقافة الأمريكية المهيمنة. لأن المشاركة الإيجابية ببساطة مستحيلة مع وجود هذه الفجوة فى مستوى القدرة العلمية. لذلك فغضب الباحث من موقف فرنسا الرافض هو غضب غير مفهوم لأن موقف فرنسا هو موقف منطقى ومشروع وحضارى ايضا. فما الذى يدعو دولة ذات حضارة عريقة مثل فرنسا إلى التنازل طواعية عن ثقافتها الرفيعة لصالح دولة أخرى لا حضارة لها بحجة وحدة وحرية الثقافة العالمية؟ ولو كان هذا البحث يعبر عن موقف فردى لما كانت هناك مشكلة، فمن حق كل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إنسان أن يفكر كما يشاء. ولكن المشكلة أن هذا البحث قدم فى كتاب المهرجان وباسم المهرجان فهل هو يعبر عن موقف إدارة المهرجان وموقف وزارة الثقافة التى تموله؟ وبمعنى آخر هل تتبنى وزارة الثقافة المصرية الدعوة لانصهار وذوبان الثقافة المصرية والعربية من أجل حرية الثقافة العالمية الوحيدة والموحدة.

محمد بيومى وأفلامه:

منذ اللحظة التى عثر فيها الدكتور **محمد كامل القليوبى** على أفلام وأوراق **محمد بيومى** وهو يعتبرها فرصة للحوار والنقاش بين المهتمين بتوثيق تاريخ السينما المصرية. وقد كان هناك الكثير من التساؤلات حول هذه الأفلام:

أولا: عرض فيلم استقبال سعد زغلول حين وصوله إلى القاهرة على أنه أول فيلم مصرى بأيد مصرية، كما كتب ذلك **محمد بيومى** نفسه على الفيلم. فإذا كان هذا الفيلم صور فى ١٨ سبتمبر ١٩٢٣ وهو يوم وصول سعد زغلول من منفاه إلى القاهرة، فكيف نبرر الإعلانين اللذين نشرتهما مجلة الصور المتحركة بتاريخ ٢٣ أغسطس و ٣٠ أغسطس ١٩٢٣. فقد نشرت المجلة فى عددها السادس عشر إعلانا هذا نصه: «إلى المصريين انتظروا قريبا أول شريط مصرى صنعته يد مصرية». ثم يذكر الإعلان أسماء ثلاثة أفلام تسجيلية وهى: سفر المحمل، زيارة اللورد هدلى وزملائه للقاهرة، رجوع المحمل بدون تأدية فريضة الحج؛ أول حادث من نوعه فى التاريخ. ستعرض هذه الشرائط التى هى أول ما صنعته يد مصرية مع بروجرام مكون من روايات فنية آية فى الإبداع فى موعد سينعلن عنه فيما بعد فإياكم أن تفوتكم رؤية هذه الشرائط المصرية، فانتظروا وشاهدوا واحكموا. ثم تعود الصور المتحركة فى العدد التالى وهو السابع عشر للإعلان نفسه مع زيادة فيلمين آخرين هما: قطع الخليج، ومنظر صواريخ المهرجان، مع تحديد اسم السينما التى ستعرض بها الأفلام وهى سينما ماجيك بشارع عماد الدين مع عدم تحديد موعد العرض بل الاكتفاء بذكر أنه سيعلن عن يوم هذا الاحتفال العظيم الذى يعرض به أول شرائط صنعتها يد مصرية فى جميع الجرائد السيارة. تطلب التذاكر من إدارة المجلة ومن شباك التذاكر. هذان الإعلانان معناهما أن هذه الافلام صورت بالفعل وتنتظر فقط تحديد موعد العرض. فإذا علمنا أن المحمل (وهو أول فيلم) قد سافر فى هذا العام فى أواخر شهر يونيو، وأن زيارة اللورد هدلى وزملائه للقاهرة قد تمت يوم ٧ يولية واللورد هدلى هو أحد اللوردات الإنجليز الذى دخل فى دين الإسلام. وقد مر بالقاهرة هو والعلامة الخوجة **كمال الدين**، من علماء الهند المسلمين وإمام المسلمين فى لندن، والشيخ **عبد الحى الشندى**، عالم هندى مسلم ومفتى أحد المساجد بإنجلترا، فى طريقهم إلى الحج. وقد تم الاحتفال بهذه الزيارة وأقيمت له ولصحبه الولائم فى القاهرة والإسكندرية، كما نشرت الصحف خبر هذه الزيارة. أما الفيلم الثالث وهو رجوع المحمل بدون تأدية فريضة الحج، فقد حدث خلاف بين الحكومة المصرية وبين ملك الحجاز بسبب رفض الحجاز دخول البعثة الطبية المرافقة للمحمل مما سبب غضب الحكومة وعودة المحمل بدون حج وهو ماحدث لأول مرة فى التاريخ. وقد عاد المحمل يوم ٢٢ يولية. معنى هذا أن كل هذه الأفلام صورت قبل فيلم سعد زغلول فهل تم عرضها أم تعثر بسبب اختفاء سينما ماجيك (حلت محلها سينما نوفلتى) التى كان معها الاتفاق ولم يستطع **بيومى** أن يصل إلى اتفاق آخر مع سينما أخرى؟ (من المعروف أن أصحاب دور العرض كانوا كلهم من الأجانب وكانوا يضعون العراقيل أمام أى صناعة وطنية وأمام تملك المصريين لدور العرض). أم منعت حتى لا يزداد الخلاف بين الحكومة المصرية وملك الحجاز، أى منعت لأسباب سياسية مما حدا **بمحمد بيومى** أن يسلم أمره إلى الله

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ويعتبر هذه الأفلام كأن لم تكن، ويشرع فى تنفيذ فيلم استقبال سعد زغلول ويطلق عليه بالتالى أول فيلم. وهل من المنطقى أن يحتوى العدد الأول من جريدة أمون على فيلم واحد فقط هو استقبال سعد زغلول، بينما قدم العدد الثالث من الجريدة خمسة أفلام؟

ثانيا: المشكلة نفسها تنطبق على فيلموجرافيا **محمد بيومى** المنشورة فى كتاب **محمد بيومى**، تأليف الدكتور **القليوبى**، والذى أصدرته أكاديمية الفنون. فقد ذكر فى صفحة (٦٠) اسم فيلمين ضمن إنتاج عام ١٩٢٤، وهما: مناظر المشيعين لجنازة المرحوم سعيد بك زغلول، ومشهد المرحوم على بك فهمى الذى قتلته زوجته، فإذا علمنا أن المرحوم **سعيد زغلول**، القاضى بمحكمة الزقازيق الأهلية وهو ابن اخت الزعيم **سعد زغلول** كان فى إجازة لزيارة خاله وتوفى وهو معه فى فرنسا ثم أرسل الجثمان إلى القاهرة وشيعت الجنازة فى ٢١ يوليو ١٩٢٣. وفيلم المرحوم على كامل فهمى وهو أخ للزعيم مصطفى كامل، وكان قد تزوج من فرنسية تكبره بسنوات عديدة ثم قتلته فى لحظة ثورة وبراتها المحكمة وتم دفن الجثمان فى يولية ١٩٢٣. أيضا، هذان الفيلمان صورا فى يولية ١٩٢٣ أى قبل فيلم استقبال سعد، فما الذى يجعل **محمد بيومى** ينتظر عاما كاملا لعرضهما فى جريدة أمون عام ١٩٢٤، وهى جريدة إخبارية المفروض أنها تنافس جرائد أخرى وتقدم الجديد أولا بأول؟

ثالثا: لم يذكر الدكتور **القليوبى** أى خبر عن علاقة **محمد بيومى** بجماعة النقاد السينمائيين التى تأسست عام ١٩٣٣. فقد أصدرت هذه الجماعة التى أسسها **أحمد بدرخان** والسيد **حسن جمعة**، وكان وقتها مشرفا على الكواكب فى إصدارها الأول، **وحسن عبد الوهاب**، المحرر فى مجلة الجامعة، **ومحمد كامل مصطفى**، المحرر السينمائى لمجلة «كوكب الشرق»، أصدرت مجلة مجلة فن السينما لتكون لسان حال هذه الجماعة. صدر العدد الأول يوم الأحد ١٥ اكتوبر ١٩٣٣، وفيه حدثت المجلة القراء عن أحلامها وخططها ومنها تكوين فرع لها فى الإسكندرية. وفى العدد الرابع الصادر بتاريخ ١٢ نوفمبر ١٩٣٣ زفت جماعة نقاد السينما إلى الجمهور خبر تكوين فرع الإسكندرية. وقد تم عقد الاجتماع الذى أعلن فيه رسميا تأسيس فرع الإسكندرية بعد ظهر يوم الثلاثاء ٣١ أكتوبر سنة ١٩٣٣ فى دار المعهد المصرى للسينما الذى يديره السينماتوغرافى المعروف الأستاذ **محمد بيومى** وقد حضر هذا الاجتماع مدير المعهد والأساتذة **محمد محمود دوارة**، **وحسن رجب الملوانى**، **وإسماعيل صديق**، **ومحمد عبد اللطيف**، ورئيس تحرير هذه المجلة (**السيد حسن جمعة**)؛ وقد تقرر أن يجتمع أعضاء جماعة النقاد، فرع الإسكندرية، بعد ظهر يوم الجمعة كل أسبوع وذلك فى دار المعهد المصرى للسينما التى اتخذها الفرع مقرًا دائمًا له. وأخير كلمة شكر توجهها الجماعة إلى الأستاذ **محمد بيومى** لمساعدته لها بتقديم دار معهده السينمائى ليكون مركزا لفرعها الإسكندرانى، وعلى كل فنرجوا أن يكون هذا التوافق بين الجماعة والمعهد سببا من أسباب نهوض السينما فى مدينة الإسكندرية. فهل اقتصرت وظيفة **محمد بيومى** على تقديم المكان فقط، أم أنه الاجتماع الذى أعلن فيه رسميا خبر تأسيس فرع الإسكندرية بصفته أحد أعضاء جماعة النقاد؟ وهل اجتمعت الجماعة فى معهده كل يوم بالفعل؟ وما هى الأنشطة التى مارستها؟ وكم من الوقت استمر هذا النشاط؟ أسئلة كثيرة حول **محمد بيومى** وحول غيره من الرواد السينمائيين مازالت تبحث عن أجابة. وليت كل مهرجان سينمائى يتبنى من القضايا التى مازالت تحتاج إلى بحث، مثل قضية الصحافة السينمائية على سبيل المثال التى لم تدرس دراسة متعمقة حتى الآن، والتى ربما يكون فيها الكثير من الأجوبة عما نبحث عنه.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أحمد مرسى

التمويل الفيدرالى الأمريكى للفنـــون والآداب مآله الزوال

أذكـــر أن رســـالتى الأولى من نيـــويورك لمجلة **إبداع** تعـــرضت لقضـية كـانت فى ذلك الوقت، منذ أربع سنوات تقـريباً، مـثـار جـدل واسع بين المثـقـفـين الأمـريكيـين بشـــؤون الآداب والفنون بصـــورة عـامـة، وهم فى الولايات المتـحـدة يعـدون بالملايين. وقـد تركز سـخط الدوائر الثـقافية انذاك على أعضـاء الكونجـرس المحـافظين الذين كـانوا يستـمدون نفـوذهم من إدارة **بوش** المحافظة.

وقـد تفـجـرت القـضـيـة على أثر نجـاح الكونجـرس فى الضـغـط على مسئولى «المنحـة القـومـية للفنون»، وهى وكالة فيدرالية تعنى بمساعدة الكتاب والفنانين وشتى المؤسسات الثقافية، من أجل أن يمتنع عن تقديم مســاعـدتهـا المالـيـة لأى فنان أو مؤسسـة فنية تقدم عـمـلاً منافياً للأخـلاق وقـيم المجـتـمـع الأمـريكى المحـافظ. وقـد اتخذ الكونجرس هذا القرار بسـبب قيام «المنحة القومية للفنون» بتقديم مساعدة مالية لمتحف كـان يعـد لإقـامـة مـعـرض لصـور فوتوغرافى معروف، مابلثورب، يغلب على أعمـاله الطابع البورنوجـرافى، إلى جانب غيره من الفنانين الآخرين الذين حـصلوا على مسـاعـدات من «المنشـأة» وقـدموا أعـمـالاً أثارت فى الغـالب غـضب واسـتـيـاء الجـمـهـور المحـافظ فى قلب الولايات المتـحـدة، من أمـثـال المصـور الفـوتوغـرافى سـيـرانو الذى كـان طريقـه إلى الشهرة، لا على نطاق أمريكا وحدها ولكن على نطاق العـــالم، صـــورة فـوتوغـرافـيـة لدلاية تصـور مشـهـد الصـلب غـاطسـة فـى أنـاء من البـول! وكانت حجة المشرعين وحتى النقاد المحـافظين، ومن بينهم الناقد الفنى **هلتون كرامر**، أنه لا ينبغى أن تنفق أموال دافعى الضرائب على تشـجيع أعـمـال تسىء إلى مـشـاعـر وقـيم الأمريكيين العاديين.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وبرغم أنه لا غبار على هذا المنطق، فقد كان رد فعل الأوساط الثقافية والسياسية الليبرالية بصفة خاصة حاداً وغاضباً، على أساس أن حرمان فن بعينه من المساعدة الحكومية يعنى ضمناً فرض رقابة على المبدعين.

ودار الزمن دورته ليعطى الكونجرس سطوة جمهورية أشد محافظة فى ظل إدارة ديمقراطية تحاول بقدر الإمكان أن تنفض عن كاهلها تهمة الليبرالية حتى لا يخسر البيت الأبيض فى انتخابات ١٩٩٦، بعد أن خسرت أغلبية الكونجرس للجمهوريين فى انتخابات منتصف المدة فى ١٩٩٤.

ولكن القضية التى يواجهها المثقف الأمريكى اليوم تختلف اختلافاً جذرياً عن قضية الأمس التى تمثلت فى حرمان فن بعينه من المساعدة، وهى قضية يمكن أن تندرج تحت باب حرية التعبير وإن كانت لا تبلغ حد الحجر على الحرية، لأن القانون القديم كان لا يدعو إلى منع عرض العمل الذى لا يستحق المساعدة. فلا أحد فى الولايات المتحدة يملك هذه السلطة، لأن هذه الحرية يكفلها التعديل الأول بالدستور، وهو فى الحقيقة يكاد يمثل للأمريكيين، باختلاف ميولهم وعقائدهم السياسية، «قدس الأقداس».

فقد وافق مجلس النواب والشيوخ على قطع جميع التمويل الفيدرالى للمنحة القومية للفنون خلال فترة زمنية محددة. أى أن المنحة نفسها هى التى وجهت إليها الضربة «القاصمة». وينتظر أن تصفى المنحة حسب قانون مجلس النواب،ومعها جميع وكالات العلوم الإنسانية الفيدرالية الأخرى، بحلول ١٩٩٧.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وقد استهدف المشرعون المحافظون مؤسسة ثقافية هامة بالنسبة للإنسان الأمريكى العادى الذى يتطلع إلى المعرفة الجادة والمعلومة الموضوعية التى لا تلونها أغراض أصحاب المصالح الخاصة وألبرامج الترفيهية التى لا تستهدف الإثارة الرخيصة وهى «شركة الإذاعة العامة»، أحد الأهداف الثقافية التى تستفز المحافظين، لكى تقطع الحكومة عنها التمويل تدريجياً.

وقد اعتمدت لجنة فرعية خاصة بالاعتمادات ٢٤٠ مليون دولار لسنة ١٩٩٦، بتخفيض ٢٠ مليون دولار، أو ٧.٧ فى المائة، عن ١٩٩٥. وبينما كان التخفيض أقل كثيراً عما هددت بتنفيذه اللجنة فى الأصل، وضعت اللجنة الفرعية شركة الإذاعة العامة أيضاً على الطريق المؤدى إلى قطع التمويل الفيدرالى، بينما اقتطعت ٤٠ فى المائة من ميزانية المنحة القومية للفنون، ليكون نصيب كل من الفنون والعلوم الإنسانية ٥ر٩٩ مليون دولار لسنة ١٩٩٦، بينما يتجهان نحو قطع كلّ التمويل الفيدرالى.

وبينما اتفق مجلس الشيوخ ومجلس النواب على قتل التمويل الفيدرالى للفنون والعلوم الإنسانية، اختلافا فقط على موعد تنفيذ حكم الإعدام. فالمجلس اقترح أن يقطع التمويل بعد ثلاث سنوات، بينما وافق مجلس الشيوخ على استمرار التمويل مع تخفيضه تدريجياً لمدة سبع سنوات. وقد وافق مجلس النواب أخيراً على حل وسط، وهو قطع التمويل بعد ٥ سنوات ويبدأ العدّ التنازلى فى ميزانية ١٩٩٦ باقتطاع ٦ر٧٢ مليون دولار من منحة العلوم الإنسانية، و ٩ر٦٢ مليون

دولار من منحة الفنون، و١٢ مليون دولار من مؤسسة سيمسونيان، التى سوف تحصل على ٣٥٠ مليون دولار و٧ر٧ مليون دولار من معهد خدمات المتاحف، الذى سيحصل على ٢١ مليون دولار، و٩ر٦ مليون دولار من مركز وودرو ولسون الدولى للدارسين الذى سيحصل على ٢ر٦ مليون دولار.

وجدير بالتنويه أن متحف الهولوكوست القومى، الذى يزيد المترددون عليه عما كان مقدراً بمقدار أربع مرات، هو المؤسسة «الثقافية» الوحيدُة التى أستثنيت من تخفيض ميزانيتها أسوة بالمؤسسات القومية الأخرى، وهو المؤسسة الوحيدة أيضا التى حصلت على زيادة مالية كبيرة وقد اعتمد القانون له ٧ر٢٨ مليون دولار، بزيادة ١ر٢ مليون دولار عن ميزانية ١٩٩٥، وكما طلب الرئيس **كلينيتون** نفسه.

وكالعادة، بَرر المحافظون عداءهم لمنحة الفنون بتمويلها لمشروعات مثيرة للخلاف، وبذيئة كما يقول البعض. كما اتّهموا المنحة القومية للعلوم الإنسانية بتفضيلها للقضايا «الليبرالية»، والتصّدق بالأموال على منح لوسائط الإعلام والمتاحف والمنظمات التاريخية.

وفى خضّم معركة ذبح التمويل الفيدرالى لبرامج ترويج الفنون والآداب وقف عضو الكونجرس الجمهورى **كليف ستيدنز** يقول «بين يدّى ملفّ يعيد ويزيدُ أشياء على درجة من القبح بحيث لا أستطيع أن أتحّدث عنها، وحتى فى ليلة يوم إثنين. ومع ذلك ظلّ يتحدّث عن عروض مركز الفنون الأدائية. فى كاليفورنيا، هاى ويز، High-W'ays التى تشمل مونولوجاً يقّدمه ممثل كوميدى باسم «الجنس مع أمّ نيوت جينجريتش» رئيس مجلس النواب الجمهورى، ومعرض لأعمال فنية باسم «السحاقيات والشواذ»

ولكن المدافعين عن الفنون فى المجلس تصّدوا له فى غضب، وفى حدود الوقت المسموح به لكلّ عضو، سائلين، لماذا تغفل تنديدات المعارضة جميع السيمفونيات وجميع المتاحف والعديد من مراكز الرقص وبرامج الفنون للأطفال وغيرها من المؤسسات والبرامج المستفيدة من مساعدة الفنون الفيدرالية.

وقال أحد النواب مشيراً إلى النائب الجمهورى المحافظ «لقد ذكر منحة واحدة قدمتها «المنحة القومية» من بين ٤٠٠٠ منحة. ومثل طائر السنونو الذى يعود سنوياً إلى كابسترانو؛ عاد السيد نائب فلوريدا إلى هجومه السنوى على «المنحة القومية للفنون».

ولكن النائب الفلوريدى عاود حملته ذات البعد الواحد؛ «هذه هى مادة فن شذوذ جنسى فاضح». وراح يقرأ فى الملف «ليالى ساخنة مع شواذ ساخنين»

ويقول **فرانسيس كلاينز**، الذى اجاد تصوير هذه الجلسة «الساخنة» أن المدافعين عن الفنون والآداب الذين غلب عليهم الشعور بالإحباط كانوا يميلون فى ملاحظاتهم إلى ملبومين، إلهة التراجيديا، أكثر من ميلهم إلى ثاليا، إلهة الكوميديا.

وقال النائب الديمقراطى **جيرولد نادلر**، من مانهاتن، نيويورك، «إن روح أمريكا هى التى وضعت على المحك إن القول بأنه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ينبغى أن نبيع روحنا لكى نسدّد فواتيرنا قول غير مسئول»

ويعتقد كلاينز، وهو أحد شهود مذبحة الفنون والإنسانيّات فى الكونجرس، أن انتقاد الأفانجارد والأفعال المنحرفة التى تُرتكب باسم الفن، فى أية لحظة كسل، يمثّل هدفاً سهلاً للتنديد والهجاء اللاذع فى مناقشات الكونجرس. ومع اقتراب دورة الانتخابات الرئاسية وسيطرة الأغلبية الجمهورية المحافظة على كلا مجلسى الكونجرس، يطفو الهدف هذا العام كبيراً مثل منطادٍ فوق قاعات المناقشة بينما يبحث المشرعون عن طرق سهلة وذات شعبية لخفض عجز الميزانية الفيدرالية.

وقد دارت معركة الفنون والعلوم الإنسانية حول اقتطاع ١٤٥ مليون دولار، أى أقلّ من ١٠ فى المائة من إجمالى الاقتطاع المقترح لميزانية وزارة الداخلية التى تندرج تحتها برامج الفنون والإنسانيات. وقد أثارت قضايا أخرى صيحات ألم وعار، ومنها اقتطاع ٥٠ مليون دولار من مساعدة التعليم التى تقدّمها وزارة الداخلية للهنود الحمر الأمريكيين - . ولكن معركة الفنون والإنسانيات، بالذات، كانت بمثابة صرخة استنفار بالنسبة للديمقراطيين الذين يستشعرون التغيّر فى الفلسفة السياسية الذى فى طور التحقّق فى مناقشة اعتمادات الميزانية.

وقد بلغ الإحباط بنائب مونتانا الديمقراطى حدّ اليأس فلم يملك إلاّ أن يتوسّل «لاتقتلوها الليلة - إنها حيوية لهذا البلد». وقالت لويز سلوتر، نائبة نيويورك: «مستر ستيدنز، إن أطفالك ليسوا مضطرين إلى الاعتماد على تعليم المدارس الحكومية. ولن يتضرّر أطفالك». وكانت تشير بتلك إلى حقيقة أن النائب الجمهورى، الذى قاتل فى سبيل قطع تمويل المنحة القومية للفنون ومنحة العلوم الإنسانية، مليونير لا يأبه بالمستفيدين الحقيقيين من نشاطات الوكالات الفيدرالية.

وفى اليوم التالى نّددت صحيفة نيويورك تايمز فى مقالها الافتتاحى الرئيسى بنواب نيويورك الجمهوريين الذين صوتوا جميعهم تأييداً لحكم الإعدام ضد المنحة القومية للفنون والمنحة القومية للعلوم الإنسانية باعتماد القانون الذى سينهى كافة التمويل الفيدرالى تدريجياً.

وقالت الصحيفة «إن مايثير الدهشة أن نرى نواباً معتدلين من «الولاية العليا» ينضمون إلى التيار المعادى للفنون، لكن ذلك على الأقل يمكن فهمه. إنّ ناخبيهم لا يعتمدون على الفنون اعتماد سكان منطقة نيويورك المتروبولتيانية. لكن الشىء المحّير فعلاً هو أن ينضّم نواب مانهاتن الجمهوريون إلى الحملة ضدّ الفنون. إن هؤلاء النواب يبيعون ناخبيهم».

وتأكيداً للدور الحيوى الذى تلعبه الفنون فى اقتصاد مدينة نيويورك تساءلت الصحيفة.. هل يعتقد هؤلاء النواب أن الوظائف التى تزيد عن ١٠٠ ألف وظيفة متعلقة بالفنون والمؤسسات الثقافية فى منطقة نيويورك المتروبوليتانية لايشغلها غير سكان مانهاتن؟

... إن هؤلاء غلاة المحافظين من مقتطعى الميزانية لايعاقبون الفنانين وحدهم «إنهم يؤذون أيضاً آلاف الناس الذين يعملون كمساعدى إنتاج وسكرتيرات، وعمال مسرح

ARCHIVE

ومحاسبين للمسارح وأستوديوهات التليفزيون والجاليريهات فى المنطقة، ناهيك عن المطاعم والأعمال الأخرى التى تعتمد على تجارة السياحة الضخمة التى تجتذبها ثروات، نيويورك الثقافية.

ومضت الصحيفة تقول إن الفنون فى نيويورك بطبيعة الحال/لن تموت بدون الدعم الفيدرالى، إن نقود المنحة القومية للفنون/بالنسبة للعديد من المؤسسات/تمثل نسبة ضئيلة فقط من ميزانيتها. لكن الدعم الفيدرالى يعطيها أيضًا خاتم شرعية خاصًا، وهو يعطى بدوره المناجين من القطاع الخاص الثقة فى دعم هذه المؤسسات.

وتستطرد التايمز.. إن الوظائف فى عالم الفن ربما تبدو لبعض أعضاء الكونجرس اقل حيوية، مثلا، بالنسبة للوظائف فى صناعة الدفاع. ولكنها بالنسبة لنيويورك تتمتع بنفس أهمية وظائف عمال الغواصات «باليكتريك بوت» بالنسبة لجنوب شرقى كينيتيكت، وأضافت تقول أن التمويل الفيدرالى للفنون له أيضًا أهمية كبيرة فى المناطق الريفية، حيث تقل فرص إمكان وصول الفنانين إلى عروق المؤسسات الخيرية/الفنية التابعة للقطاع الخاص. ولكن الفنون بالنسبة للنيويوركين هى «إليكتريك بوت»، ولونج بيتش، وفوربس نيوبورت، ولا ينبغى أن يسمح لنوابها بأن ينسوا ذلك فى موعد الانتخابات القادمة. وبطبيعة الحال، اقتصر تعليق الصحيفة على الجانب الاقتصادى للتمويل الفيدرالى للفنون والآداب بالنسبة لمدينة نيويورك بالذات، دون التطرق إلى دوره فى تشجيع وترويج إبداع الفنانين والكتاب الشبان والمؤسسات الثقافية والأدبية الكبيرة والصغيرة والناشئة على حد سواء، وأثر كل ذلك على إغناء الحياة الروحية للمواطن الأمريكى العادى، الذى يتوافد فى أعداد تتجاوز عشرات وأحيانا مئات الآلاف على المتاحف لمشاهدة معارض شاملة لأعمال فنانين عمالقة مثل **بيكاسو وماتيس وروفينو تامايو ومكس إرنت** أو آثار حضارات عريقة مثل فنون الأندلس الإسلامية أو مصر الفرعونية والإسلامية والقبطية وغيرها من روائع العالم القديم.

فماذا يقول المعنيون بالجانب الثقافى والروحى للقضية؟فى موضوع غلاف لمجلة «تايم» يحمل عنوان «لماذا لا ينبغى أن تقتل أمريكا التمويل الثقافى./يقول كاتب التقرير الناقد البارز **روبرت هيوز** أن القيادة الجمهورية فى الكونجرس تعنى بأن تقطع جميع الروابط بين الحكومة الأمريكية والثقافة الأمريكية. وهى تريد أن لا تقدم الحكومة الفيدرالية أى دعم على الإطلاق للموسيقى والمسرح والباليه والأوبرا والفيلم والتليفزيون الذكى والآداب والتاريخ وعلم الآثار وعمل المتاحف والصيانة المعمارية والفنون المرئية، وهى تعتزم أن تلغى التمويل الفيدرالى للمنشئة القومية للفنون والمنحة القومية للعلوم الإنسانية وشركة الإذاعة العامة. وتريد أن تفعل ذلك غدًا.

ويقول **هيوز** إن الخطة ليست اقتصادية. وحتى لو استسلم الأنصار على أساس خرافة أن إلغاء تكلفة البرامج الثقافية الهزيلة البالغة ٦٢٠ مليون دولار سوف يفعل أى شىء لخفض عجز الميزانية الحالى البالغ ١٨٠ بليون دولار. ليس فى الوقت الذى اعتمدت فيه لجنة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بمجلس الشيوخ فى الشهر الماضى للجيش ٧بلايين دولارات زيادة على الاعتماد الذى طلبه البنتاجون.

ويتوقع **هيوز** أن يثير مفهموم **نيوت جينجريتش** للثقافة العامة دهشة العالم المتحضر، إلى جانب كثير من الأمريكيين - الذين لا يمكن بأى حال من الأحوال أن يكونوا «الصفوة الثقافية» التى يتحدث عنها المحافظون «بابتذال». وهو مثل صحيفة نيويورك تايمز يؤمن بأن وقف تمويل الفنون والثقافة لن يقتل الفنون فى أمريكا. لأن الرسامين والراقصين والممثلين أشدّاء مثل الأعشاب ويستطيعون أن ينموا فى شقوق الكونكريت المسلّح. فقد كان فى أمريكا قبل ١٩٦٥، عندما أنشئت المنحتان القوميتان، فن عظيم، ودراما وكتابة ومنح دراسية. لأن الناس الذين يهبون أنفسهم لعملهم يضفون إستراتيجيات بقاء أصيلة لأنفسهم. ولكنه يتساءل ولكن لماذا ينبغى عليهم أن يفعلوا ذلك؟.

إن الحكومة الأمريكية تنفق حالياً أقّل من ١/٥٠٠ من ١ فى المائة من ميزانيتها القومية على جميع أشكال الدعم الثقافى - مايعادل تقريباً ٥ فناجين قهوة لكل مواطن فى السنة. وقد حصلت المنحة القومية للإنسانيات على ١٧٢ مليون دولار للسنة المالية ١٩٩٥، وحصلت منحة الفنون على ١٦٢ر٤ مليون دولار، وشركة الإذاعة العامة ٢٨٥ر٦ مليون دولار. ومع ذلك فإن هذه المبالغ المتواضعة لها تأثير كبير على الرعاية من جانب الأفراد والشركات عن طريق «المنح المعادلة» (فلكى تفى المؤسسة بشروط الاستحقاق ينبغى أن يحصل المتلقى على ٣ دولارات من مصادر القطاع الخاص فى نظير كل دولار فيدرالى يحصل عليه). إلى جانب الدور الحيوى الهام الذى تلعبه المنحتان القوميتان فى اعتماد أهلّية المشروعات.

وعلاوة على ذلك، فالثقافة عمل تجارى. عمل تجارى جاد. إن عطايا نيويورك، من متحف متروبوليتان للفنون إلى باليه مدينة نيويورك، تفرز أكثر من بليونى دولار فى السنة ضمن دخل السياحة. والفنون غير التجارية، أى التى لاتستهدف الربح، على المستوى المحلّى والقومى، تدعم ١ر٣ مليون وظيفة، وتدّر ٣٧ بليون دولار فى السنة فى صورة نشاط اقتصادى ودخلاً قدره ٣ر٤ بليون دولار فى السنة للخزانة الفيدرالية عن طريق الضرائب - مايعادل ميزانية منحة الفنون عشرين مرة. فمن السخف إذن الأدعاء، كما يقول **هيوز**، بأن المنحة القومية للفنون تستنزف الخزانة الأمريكية.

ويقول بعض الجمهوريين والمفكرين المحافظين أنه حيث أن دعم الشركات والمؤسسات الخاصة، مثل مؤسسة فورد وفولبرايت وغيرهما، يزيد على الدعم الفيدرالى بنسبة ١٦ إلى واحد لن يفتقد أحد المنحتين القوميتين لكن **هيوز** يرّد بأن هذه الحجة ليست إلاّ وهماً. فبعض الأعمال الأمريكية، مثل شركة **فيليب موريس**، كانت ولاتزال سخّية فى دعمها للفنون. لكن هذا السخاء يعتمد على إحتياجات علاقاتها العامة. (فإذا لم يكن هناك سرطان الرئة وانتفاخ الرئة، كانت الفنون ستحصل على دعم أقل) وهذه الاحتياجات تُحّدد بصورة متزايدة على أنها احتياجات اجتماعية وليست فنية ومن ثّم كان التحوّل فى عمل الخير الخاص، إلى برامج تقوم على أساس العنصر - والنوع، بقصد جعل الفّن «وسيلة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

للعدالة الأجتماعية»، وليس الفن كفن. وقد ذكرت الرسالة الخبرية «تقرير أعمال الخير الخاصة بالشركات»، «نحن لم نعد ندعم الفنون. ولكننا نستخدم الفنون بطرق مبتكرة لدعم القضايا الاجتماعية التى تختارها شركتنا».

ويقول **هيوز** إن التقتير الفيدرالى مع الفنون والإنسانيات يسىء إساءة كبيرة لأمريكا. وعلى نقيض ذلك، وافق جميع المرشحين فى الانتخابات الفرنسية الأخيرة، من **ليونيل جوسيان** الاشتراكى إلى **فيكتور جاك شيراك** المحافظ، على ضرورة اعتماد ١ فى المائة بالكامل من ميزانية الحكومة الفرنسية للثقافة. وسوف يكّلف ذلك دافع الضرائب ٥٠ دولاراً فى السنة دون أن يثير أىّ خلاف أو جدل. ولا أحد يشكو فى ألمانيا أيضاً برغم أن الدعومات الثقافية الفيدرالية تكّلف كل واحد من دافعى الضرائب ٣٨ دولاراً وتكلف سكان المدن أكثر. وبرلين، على سبيل المثال، سوف تنفق ١ر١ بليون مارك (٨٠٠ مليون دولار) فى السنة المالية ١٩٩٥، أى ٢ر٦ فى المائة من إجمالى ميزانيتها البلدية، على الفن والثقافة - بمعّدل ٢٢٥ دولاراً لكل من سكانها الـ ٣ر٥ مليون. والبرلينيون سعداء بذلك. بل إنهم فخورون.

إن كثيراً من الناس، كما يشير **هيوز**، يشعرون بأن لهم الحق فى أن يتوقعوا أن تنفق حكومتهم بعض ضرائبهم فى المحافظة على وتأكيد ثقافتهم وتاريخهم، وحتى لو نجح هذا الجهد بنسبة كفاءة أقل من ٧٥ فى المائة - والتى تظلّ مع ذلك أفضل من معدّل تبذير البنتاجون. وقد يقول البعض أن هذا هو أحد معايير التنوير السياسى. ولماذا لايحدث ذلك فى أمريكا؟

أما عن السبب فيقول **هيوز** لأن الفنون فى أمريكا عليها دائماً أن تثبت مدى أخلاقيتها. ومنذ جاء البيورتيانيون إلى ماساتشوستش فى القرن السابع عشر، اكتسبت الثقافة الأمريكية ميلاً إلى كراهية الأيقونات، وشعر الأساقفة والسياسيون أنه برغم أن الرّب تحدّث (مثلهم) عبر - الكلمة - كانت الفنون المرئية والأدائية على نحو ما من عمل الشيطان، ومن الأفضل أن تترك لحالها من جانب الحكومة العفيفة. وقد اقترن هذا بكراهية أمريكا المتطرفة للضرائب - لأن الاستقلال الأمريكى بدأ يتمّرد ضدّ الضريبة، عندما ألقيت صناديق الشاى فى ميناء بوسطن فى ١٧٧٣.

وفى ١٨١٤، بعد أن أحرق البريطانيون مكتبة الكونجرس وعرض جفرسون أن يبيع الكونجرس كتبه الخاصة بدلاً منها، ارتفعت الأصوات الغاضبة منددة بفكرة إنفاق المال الفيدرالى على «هراء فلسفى» جمعه مفكرّ متحرّر سّيىء السمعة وعلى مجلدات عديمة الجدوى بلغات لا يستطيع كثيرون قراءتها ولا ينبغى على الأرجح أن يقرؤوها. ولكن الكونجرس صوّت ضدّ المتزمتين وغلاة الجماهيريين مؤيداً شراء الكتب التى دفع فيها ٢٣٩٥٠ دولارًا وقد قّص المؤرخ **دافيد ماكيولد** هذه الحادثة على أعضاء اللجنة الفرعية للاعتمادات الخاصة بمجلس النواب فى فبراير الماضى واعتبرها «بداية المشاركة الفيدرالية فى الفنون والإنسانّيات لمصلحة البلد الباقية أبداً».

ويعتقد **هيوز** أن الكونجرس - والأمة - يزخر الآن بالطامحين فى أن يكونوا مصلحين من الذين لا يفقهون

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

شيئاً عن الثقافة الأمريكية ولكنهم يريدون أن يتعاملوا معها بشدة. وهم لا يعرفون أن هناك مساراً من الصور ضخماً ومعقداً وثميناً فيما بين دجاجة يوم الشكر الرومّية للرسّام الصحفى الكلاسيكى **نورمان روكويل** وصورة **أندريس سيرانو** الفوتوغرافية «دلاية مشهد الصلب الغاطسة فى البَول». فقد أقنعت سنوات من البروباجندا الحاذقة من جانب اليمين المتديّن الكثيرين منهم أن التصويت من أجل المحافظة على المنحة القومية للفنون بأى شكل من الأشكال هو تصويت لتأييد اللواط والزندقة والاعتداء الجنسى على الأطفال. وقد بلغ هذا الاعتقاد حَد الإيمان الذى يقاوم أية حقائق مجرّدة.

وقد لَخص الفن الأمريكى الحديث بالنسبة لهؤلاء المتزمتين فى صورة المصوّر الفوتوغرافى **روبرت مابلثورب**، الذى اشتهرت أعماله بخيالات الشذوذ الجنسى والذى يعتقد **هيوز** وغيره من النقاد البارزين الآخرين، أنّه مثل أقرانه من جيل الثمانينات، صنيعة خالقى خرافات ذلك العقد المجنون ولكن **مابلثورب**، مع ذلك، لم يستلم أو يطلب سنتاً واحداً من المنحة القومية لصنع صوره الفوتوغرافية التى أثارت الاستياء، ولكن المتحف الذى عرض أعماله هو الذى فعل ذلك. وقد مات **مابلثورب**، بمرض الإيدز، وهو يملك عدة ملايين من الدولارات بفضل حملة الكراهية التى شنها ضده السناتور الجمهورى **جيسى هلمز** ومرشح الرئاسة **بات بوكانان** واليمين المتطرف - ناهيك عن الولاء العشائرى لشواذ عالم الفن، من الذين يتهمون كلّ من ينتقد أعمالهم بكراهية الشواذ جنسياً.

وبينما ركّز **هيوز** على تأصيل النظرة المحافظة الجماهيرية إلى الفنون والآداب بصورة عامة وإلقاء الضوء على ضيق أفق المحافظين وافتقارهم إلى المعرفة الجادة بالفنون ومن ثمّ دحض دعاويهم ضدّ المؤسسات الثقافية، تطرّق **ارثر دانتو**، أستاذ الفلسفة بجامعة كلومبيا، وناقد الفن، فى خطاب القاه فى مدرسة الفنون، ونشر مجتزءاً منه بصحيفة نيويورك تايمز، إلى مكانة الفن المركزية بالنسبة للصحة السياسية للأمة. وقال أن هذه الفكرة قد طرأت له بينما كان يلاحظ الإثارة التى أعقبت اكتشاف رسومات إنسان الكهف فى أرديش بفرنسا هذا العام - وهى الصور التى قيل أنها رسمت منذ ٢٠ ألف سنة. وقال وسواء كان لثقافة العصر الحجرى أو ليس لها مفهوم الفن، فلابّد أن إنتاج هذه الصور الحيوية لحيوانات مهاجمة كان له معنى عميق لذلك المجتمع ككلّ.

ولما كان صنع الفن، كيفما كان تصوّره، يبدو أنه انبثق بطريقة عفوية من كائنات حَية كانت فطرتهم الجينيّة من جميع الجوانب على غرار فطرتنا، فلابّد أنه يكمن على مقربة وثيقة من أىّ شىء إنسانى بصورة مميّزة، مثل قدرتنا الخاصة باللغة.

ويقول **دانتو** أن تكون إنساناً يعنى أن تملك اهتماماً طبيعياً وغير قابل للتصرف بالفن، سواء كان المرء يفعل أو لا يفعل شيئاً فيما يتعلق به. فالناس لهم الحق فى أن يعيشوا حياة صحية حتى ولو كانوا كأفراد يهملون رفاههم الفيزيقى بطرق لا تُحصى.

وبرغم اعترافه بأنه لا يتوقع أن تغيّر حجته من موقف الذين يعتزمون إزالة المنحة القومية للفنون خلال ثلاث سنوات، فإنه يأمل أن تُضعف

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

منطقهم الخطابى لدى ناخبيهم الذين يُفترض انهم غير مكترثين - لأن هؤلاء هم الناس انفسهم الذين قد خلبتهم وأذهلتهم دببة وخيول كهف أرديش!

وفيما عدا ذلك، فإن الحاجة إلى البحث عن حجج لربط الفن بالمعتقدات والمواقف الإنسانية العميقة هى إحدى المنافع غير المباشرة لما يبدو على السطح صراعاً بشأن مسؤوليات الحكومة.

وحتى بالنسبة لأولئك من الذين ينتجون ويكتبون عن الفن ويستخفون بالمؤسسات التى تمكّننا من اداء عملنا، كلمّا نرتفع إلى مستوى الوعى الذاتى التاملى فيما يتعّلق بطبيعة مانفعله. وكوننا مضطرين إلى أن ندافع عن أنفسنا ضدّ الاتهام بعدم الملاءمة الاجتماعية يفرض علينا أن نفكّر تفكيراً أعمق قليلاً عما كان يمكن أن نفعله بخلاف ذلك.

وقد حاول آرثر دانتو أن يخلع على الفن القدرة على التعبير المتحضّر عن السيادة القومية. فقد عُهد إليه منذ عام تقريباً أن يكتب مقال كتالوج بينالى جوهانسبرج الأول الذى عقد فى فبراير ١٩٩٥، وكان قد كتب مقالاً فى عام ١٩٩٣ لأقدم بينالى عالمى، بينالى فينيسيا، ولذلك رَحب بالكتابة لأحدث بينالى.

وكان بينالى جوهانسبرج، الذى جاء فى أعقاب الانتخابات التى سلمّت مانديلا زمام الرئاسة، بمثابة إعلان بأن جنوب إفريقيا انتمت من جديد إلى العالم الذى يستطيع فيه أن يدّعى النقاد ليكتبوا مقالات كتالوج، وأن بلداً احتقر من أجل سياساته قد تبوأ مكانه فى مجمع الدول المتحضرة.

ولم تكن هذه هى المرة الأولى التى اتخذ فيها معرض للفن معنى لغة الاعتراف والمصالحة. وعندما انشأ الألمان معرض Documenta فى كاسل فى أواخر الأربعينات، كان بمثابة لفتة تعنى أن ذلك البلد أراد أن يعترف باستعداده لكى يساهم مرة أخرى فى الخطاب الدولى.

وبعد الحرب العالمية الثانية، أرسلت النمسا واليابان معارض مصالحة إلى أمريكا كعلامة على انتهاء الاشتباكات. وعندما بدأ الوفاق فى الثمانينات لم يكن هناك علامة عليه أفضل من تبادل معارض الانطباعيين ومابعد الانطباعيين بين الاتحاد السوفييتى والولايات المتحدة.

وهذا، فى رأى الناقد، هو الجانب المضىء لشىء أكثر قتامة يضرب بجذوره فى الممارسات القديمة، وهو أن المنتصرين يعلنون عن قوتهم بأخذ فنون المهزومين ككؤوس انتصار. ويؤكد أن سلب الأعمال الفنية لمجتمع هو نوع من الاغتصاب الثقافى. وقد فعل أجاممنون مع بريام، ما فعله الروس مع الألمان.

وقد خلص آرثر دانتو إلى أن مافعله الكونجرس بمنحتىْ الفنون والآداب لا يختلف عما يفعله الغزاة المنتصرون بالمهزومين.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مارسيل عقل

سيرة وآلام نجوى بركات

نجوى بركات روائية لبنانية شابة ولدت فى بيروت عام ١٩٦٠ وترعرعت فى مدينة عريقة ما لبثت أن تحولت إلى ساحة حرب أهلية قبل أن تودع الكاتبة طفولتها لتلج باب الحياة. علاقاتها بالجبل وتحديدا قرية بشرى القريبة من الأرز كانت وقفا على أيام الصيف حيث اعتادت العائلة أن تمضى أشهر الحر بعيدا عن المدينة فى ظلال الأرز. عاشت وتعلمت فى بيروت وغادرت لبنان عام ١٩٨٤ إلى فرنسا لمتطلبات الدرس حيث درست السينما والمسرح. واستقرت فى العاصمة الفرنسية منذ ذلك التاريخ حيث عملت فى الصحافة والترجمة وأكبت على الكتابة....

فى باريس التقت «إبداع» نجوى بركات فى مقابلة خاصة

تحدثت فيها الكاتبة عن حياتها وكتابتها. تقول: لم يكن مشروعى الكتابة أصلا. على أن الانفصام يحدث عندما يرحل الإنسان عن مدينته التى كانت تتراءى له وكأنها تجسد المدينة الكبيرة المعقدة ليصل إلى مدينة أكبر وأكثر تعقيدا بحيث يتقلص حجم المدينة الأصلية فتصبح بيروت بمثابة القرية الصغيرة بالنسبة إلى باريس. القادم من بيروت إلى العاصمة الفرنسية لديه إحساس بأنه قد غادر القرية إلى المدينة. المدينة الحقيقية هى المدن بمعناها الحديث وتركيبتها المعاصرة التى تشبه الآلة التى تطحن والتى تجسد بنية معقدة متشابكة مرتبطة بعضها ببعض بحيث أن توقف أحد العناصر يؤدى إلى تعطيل الكل. هذه الصورة عن المدينة عشتها فى باريس. فى الوقت نفسه كانت حاجتى كبيرة للابتعاد عن بيروت وعن الأحداث الأليمة التى عشتها. عن تاريخى الخاص وكذلك عن تاريخ الأشخاص الذين عرفتهم فيها. فالناس تسير فى الحياة حاملة معها تاريخا كبيرا عن شعب ومجتمع

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وتاريخا مصغرا متعلقا بمحيطها الضيق المؤلف من العائلة والقرية، الخ...

«قدومى إلى باريس دفع بى إلى إعادة تحديد مواقعى وانتماءاتى فى المجتمع والكتابة كانت وسيلتى لاستعادة هذا الموقع وذلك الانتماء واستعادة المكان الذى رحلت عنه أو هربت منه. لا وجود للأمكنة خارج الناس والتاريخ الشخصى والذكريات. انتمائى إلى جيل الحرب التى عايشتها منذ الخامسة عشرة من عمرى منعنى من تكوين ذكرياتى الخاصة المشابهة لذكريات أية صبية بهذا العمر. ذكرياتى كلها مربوطة بالحرب. فما إن اقفلت مرحلة طفولتى وقبيل ولوجى باب الحياة بإقبال وشهية اصطدمت بالحرب البشعة. حاولت إعادة ترتيب ذكرياتى المبعثرة هنا وهناك. ذكرياتى التى كانت كالخزانة التى حوت أشياء عديدة مختلفة ومبعثرة صالحة أو عديمة الفائدة. وجاءت الكتابة بمثابة عملية الترتيب والفرز وغسل الروح لتخليصها من الشوائب العالقة والطفليات والإبقاء على ما يرغب الإنسان بالحفاظ عليه وإلقاء ما يؤلمه فى عالم النسيان. الكتابة تمنحنا الفرصة لإعادة ترتيب علاقاتنا بالمكان والناس فى الوقت نفسه».

وعلى الرغم من أصولها القروية، إلا أن القصة ليست سيرة ذاتية بل ذكريات ونسيج اجتماعى استعارته من خلال أناس عرفتهم ومن خلال أخبار الأهل التى تلقفتها وهى صغيرة وحكايات أهل القرية التى استمعت إلى تفاصيلها بإصغاء وذهول كمعظم الاطفال.

فى باريس، كتبت الرواية الأولى «المحول» عام ١٩٨٥ عن دار المختار تكلمت عن الحرب كمن يصفى علاقته بالحرب كمن يصفى الغدر الذى أحاق به عندما اصطدمت بواكير صباه بمآسى الحرب. «الكتاب كان عبارة عن تصفية علاقة مربكة بالبلد. أسميته «المحول» لأنه حول الكهرباء حول انقطاعها الدائم فى لبنان خلال تلك الفترة. الحرب تجسدت بالنسبة إلى الصبية التى عايشتها بانقطاع دائم للنور وللرؤية. تعذبت منها كعذابات الأشخاص التى ترفض أن تتألم بالمعنى الأيديولوجى للكلمة بل هى تتألم كما يتألم الحيوان المجروح فى جسده ولحمه وبدون تفكير. تكلمت عن الأشياء الصارخة المؤلمة والموثرة التى شعرت بها. شىء ما كان عطل البلد ومنعه من الاستمرار بشكل طبيعى كتوقف محرك لنفاد الوقود فيه. كنت كطفلة غير قادرة على تفسيره بأكثر من أن الكهرباء مقطوعة. والناس كالآلات لها محول يؤدى توقفه إلى صدأ البعض أو إصابتهم بالهوس».

«كتابى الثانى «حمد بن سيلانه»، جاء كمن يضع حاجزا بينه وبين الحرب. والضيعة، حيث تدور أحداث الرواية، كانت بمثابة العودة إلى الطفولة: عالم يشبه القرية اللبنانية ولكنه لا يتطابق معها. هى قريتى الخاصة... قريتى بالذى حملته إياها وبالذى أضفته إليها. أتساءل «كيف يكبر الإنسان؟ الإنسان يكبر مرة واحدة. ليس صحيحا أننا نكبر بالعمر كالكيس الذى نملؤه سنين الواحدة تلو الأخرى. هناك لحظة يكبر فيها الإنسان وهى لحظة موجعة تضعك باستمرار فى مجابهة الموت. الطفولة ولو كانت مأساوية، حلوة، لها طعم الجنة. هى جنة كل منا الخاصة به. الفردوس هو طفولة آدم وحواء، طفولة الإنسان. وطردهما من الجنة: «تلدين بالآلام والأوجاع»،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هى تعبير عن خسارة الإنسان لطفولته. وبلوغه سن الرشد».

«أحببت أن أحكى حكاية حلوة. فتراثنا ملىء بالحكايات، وأنا كبرت على صوت أمى يروى لى قصصا لم اشبع منها. كنت إذن انوى أن أروى قصة جميلة، على أننى لم أستطع الإبقاد على تسلسلها التقليدى، فخربتها، جعلتها تشبه الحياة كما هى. الحكاية التى كان من المتوقع أن تكون مفرحة، تفاجئنا فى النهاية بإقدام حمد على القتل. البطل الذى صاغ الحكاية لأنه رفض الموت رافضا بالوقت نفسه الحياة. «كانت جثة سيلاقة» تدعوه لأن يكبر بدونها «فرفض الخضوع وبدأ مشواره الطويل مانحا الحكاية مجرىً مغايرا عند كل لقاء بالآخرين. خيل إليه إنه يقصد من اختار الخيار الثالث» الخيار الآخر الذى يبحث عنه. رئبال المعزول يلتقيه حمد ويتصوره قويا، حرا لا مسئولية تثقل كاهله ولا أعباء، لا يسأل عن أحد، ولا يحزن على أحد. فالإنسان ضعيف جدا فى الموضع الذى هو فيه جبار. ذلك أنه يتعلق بالآخرين، يحب... يشعر بقوته من خلالهم ويستشعر ضعفه لدى خسارتهم. ويعتقد حمد أن رئبال وفرنسيس والآخرين هم الحل. ثم يكتشف أنهم لم يختاروا الدروب التى ساروا عليها بل فرضت عليهم حلول أخرى لعذابات من نوع آخر وكلما ابتعد حمد عن البيت، وتخلى عن الشوائب والعذابات التى تتلف الجسد لتبلور الروح، ازداد جماله. أصبح كالآلهة قادرا على التجرد والانفصال عن تاريخه وماضيه رافضاً لعنة الإنسان البالغ، المتماسك والمرتبط ارتباطا عضويا بالماضى».

«وأخيرا يلتقى حمد بمن يضاهيه بالعمر. يلتقى به وكأنه يلتقى بمرآته. شارد مثله يبحث عن الذهب أى الرمز. ويقتله حمد كمن كسر مرآته. كمن قرر أن يعيش ويلتفت إلى الدروب التى سار عليها ويتساءل أين وضع مفتاح البيت...».

«القصة كالدائرة التى تنغلق على نفسها. وحمد يبتعد عن البيت ويلتقى الناس، على أنه ربما فى الحقيقة لم يخرج من البيت. يلاحظ البعض أنى بدأت برواية حلوة عن القرية وينتظرون أن أكمل بهذا الاتجاه. على أننى استعيد كل العناصر واقطع وكأنى أفك الارتباط، أنسلخ وأقفز وأدعو القارىء أن يقفز معى إلى أرض مختلفة. فأنا لا أود أن أروى الحكاية بل اللعب مع القارىء وأمثل الأدوار برفقته. ربما كنت أرغب أن أسعد نفسى وأن أسعد الآخرين فى الوقت نفسه. وأن أخبرهم قصة على درجات أو مستويات مختلفة. فهنيئا لمن قرأ القصة وسعد بها وهنيئا كذلك للذى قرأ فيماوراء القصة».

«استوحيت أيضا من سيرة يسوع الاستثنائية. على أننا كبشر، جميعنا استثنائيين ونمر بالجلجلة بواد الدموع بالحياة والآلام دون أن نصبح آلهة. هو جاء بعد طول انتظار، ثم اضعناه لنجده فيما بعد وهو يبشر. أبقيت على المسحة الصوفية من القصة على الرغم أنها لا تتسم بالطابع الدينى. على أننا عندما نود التكلم عن الموت نحتاج إلى أدوات خارجة عن المألوف ونستبعد الأدوات التى نستخدمها فى حياتنا اليومية.

«استعرت طريقة تخبير الحكايات التى ورثتها عمن جاء قبلى. لم آت بها من الخارج بل ورثتها. قطعت المسافات أحيانا،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

واختصرت سنوات لأدخل فى مرحلة جديدة مختلفة. فى السير الشعبية ندخل الحكاية مع شخصية معينة لنخرج منها إلى حكاية أخرى مع من طرأ. الحكاية تتطور، تستقل وتحدد قوانينها الخاصة. وهذا التنوع للوصول إلى المغزى عرفناه من خلال حكايات ألف ليلة وليلة. فالناس تنسى القصة الأصلية، قصة شهريار وأخيه وقرارهما بالانتقام من جميع النساء لتغوص فى مغامرات السندباد والست بدور وعزيز وعزيزة وغيرهما... وبالعودة إلى الشكل البنيوى للقصة نجد أن القصة تدور حول امرأة تدافع عن بنات جنسها بالكلام الذى كان ممنوعا عليها، فتكسر الممنوع وتجد بالكلمة خلاصها».

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أ . ش

الكتاب المصريون فى الصين

فى التاسع والعشرين من يوليو الماضى طار وفد من الأدباء المصريين لزيارة الصين تنفيذا لاتفاقية التبادل الثقافى بين اتحاد الكتاب فى البلدين، واستمرت الزيارة أسبوعين كاملين.

والصين فى الشارع المصرى توحى بالزحام والكثافة السكانية المرتفعة. وهى حقيقة يؤكدها التعداد الذى وصل إلى أكثر من مليار وربع مليار نسمة يعيشون فى ذلك الحيز الجغرافى الساكن فى جنوب شرقى آسيا.

لكن المشاهدة شىء مغاير للتصورات المسبقة، فالمدن الصينية لا تشبه على أى نحو أحياء القاهرة المزدحمة مثل بولاق الدكرور أو عين شمس الشرقية أو المطرية، وكل هذه الأحياء تتسمى باسم الصين الشعبية عند سكانها وسائقى الميكروباصات الموصلة إليها من باب الدعابة المصرية والتى تدارى المواجع بالسخرية منها!

كان من المفترض أن يتكون الوفد من فتحى سلامة وأحمد الشيخ وفؤاد قنديل ورفقى بدوى.

لكن مرضاً داهم الصديق فتحى سلامة فسافر إلى لندن فى رحلة علاج طارئ، وأصبح الوفد مكونا من نفس الأسماء مع إضافة الصديق حمدى الكنيسى الذى حل محل فتحى سلامة، وتراست أنا الوفد بدلا من فتحى، وقبل السفر سرت همهمات حول اختيار أعضاء الوفد من أعضاء المجلس دون غيرهم من أعضاء الاتحاد وهم كثار كثار، ولا أدرى كيف يستطيع العقل الجمعى لأعضاء اتحاد كتاب فى أى مكان فى العالم أن يختار أو يتفق على اختيار من يمثله بوسيلة أخرى غير تلك الوسيلة التى اتبعها اتحادنا بالترشيح ثم الانتخاب الديمقراطى؟! وإذا كانت هذه هى الوسيلة المثلى فما هو مبرر ذلك اللغط الزائد حول أعضاء الوفد وتكاليف اتفاقية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

التبادل الثقافى بين البلدين؟ وإذا وضعنا في الاعتبار أنها الاتفاقية الوحيدة للتبادل الثقافى التى ينفذها الاتحاد فى مصر فيلزم أن نستشعر الأسى بسبب تلك العزلة التى نعيشها متباعدين عن الاحتكاك بالتشكيلات الأدبية القائمة فى كل بلدان العالم وكأنه اتحاد ممنوع من الصرف.

كان خط سيرنا بحسب الحجز فى شركة الطيران يبدو مدهشا، نتجه أولا إلى الشمال الغربى لنحط فى مطار روما ونبقى سبع ساعات داخل المطار ترانزيت، وحين كان الغروب قد أوشك أن يكتمل أقلعت الطائرة الصينية فى اتجاه بكين ناحية الشرق، وبدا لى كأن الشمس الموشكة على الغياب تستعيد شعاعها الزاهى أو كأن الطائرة كانت تسعى فى اتجاه النور، وبحسابات فروق التوقيت كان هناك فرق تأخير ساعة واحدة بين القاهرة وروما لكن الطائرة وهى تتجه ناحية الشمس استعادت هذا الفرق وتجاوزته بست ساعات أخرى لنسبق الوقت فى ساعاتنا أو ندخل فى النهار الجديد بعد اثنتى عشرة ساعة طيران متواصل أو تزيد لنصل إلى مطار بكين فى الثانية عشرة ظهرا بتوقيتهم، لابد أننا كنا نطير فى نهار متواصل، وكأن الشروق طلع لنا من قبل اكتمال الغروب، شىء أشبه بخروج الحى من الميت، على أى الحالات هذه حسبة فلكية بسيطة لكن لها دلالة أو دلالات، كان هناك فى العقل صحو آخر غير صحو القلق الذى كابدته في الليلة السابقة على السفر رغم المنبه وثقتى فى صحو زوجتى فى الفجر دائما، كانت فى الليلة السابقة قلقة من أن تفوتنى الطائرة وأنا رجل قليل السفر، أما صحوى خلال الرحلة فقد كان صحواً بالإرادة رغم الإرهاق والتعب بهدف الكشف والمعايشة.

فى مطار بكين كان وجه مستشارنا الإعلامى د/جمال سيد محمد هو أول وجه نعرفه (كان قد ترجم كتابا هاما من الأدب اليوغسلافى منذ سنوات) والتقينا بالمرافق الذى يجيد العربية ويتخذ لنفسه اسما عربيا متنازلا عن اسمه الصينى، قدم لنا نفسه باسم «صاعد» وكان معه مرافق صينى موفد من اتحاد كتاب الصين لمرافقتنا هو «شين»، وطوال الرحلة كان هناك دائما إلى جانب صاعد مندوب من العلاقات العامة فى اتحاد الكتاب يرافقنا ولا يتركنا إلا فى ساعات النوم.

زرنا بكين ونانكين وشانغهاى وهونشو، وكان هناك برنامج حافل ومزحوم ومرتب بحيث لا يضيع أى وقت بلا فائدة، حتى ونحن فى السيارة من المطار إلى الفندق كان الحوار يدور للتعرف والمجاملة ومحاولة التقارب، وهم فى بلاد الصين يتحاورون فى كل مكان وفى كل وقت مع ضيوفهم، فى السيارة وعلى موائد الطعام. يلزم أن أحدثكم عن شونغ چيكون الذى هو «صاعد» وأن أحدثكم أيضا عن «شين» وعن «تشى» وشين الآخر وكل من تعاملنا معهم من الأدباء من شعراء وكتاب قصة ومسرح ورواية، لكنه سوف يكون من العسير أن أوفى أيا منهم حقه، هناك أيضا مجموعة كبيرة من دارسى اللغة العربية أعضاء الجمعية الصينية لدراسات الأدب العربى وكلهم يجيدون العربية ويتخذون لأنفسهم أسماء عربية مثل جلال، وعامر، ونادر، وصاعد، وليلى، ودريّة التى ترجمت «أولاد حارتنا» لنجيب محفوظ، وتترجم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

«هاتف المغيب» للغيطانى وغيرهما ثم ليلى، وفايزة، إنهم هناك يبذلون الجهد المتواصل للتعرف على الأدب المصرى، ولابد أننا كنا نشعر بالفرح ونحن نسمع أسماء كتابنا، يحيى حقى، ويوسف إدريس، وثروت أباظة، وصلاح عبد الصبور، وأحمد عبد المعطى حجازى، والقعيد، ومستجاب، وأصلان، وصبرى موسى، وفتحى غانم، عشرات الأسماء المصرية، ولابد أن أى كاتب فى هذه الدنيا سوف يشعر بالسعادة عندما يجد بعض كتبه فى أيدى دارسين لم يلتق بهم أبدا أو أن يرى قصاصات من بعض الصحف والمجلات تحمل صورته وأراءه وهو فى بلد لم يزره أو حتى يحلم بزيارته، وقد حدث مثل هذا الشىء بالنسبة لى فى جمعية دراسات الأدب العربى (فى بكين معهد كبير لدراسات الآداب الأجنبية ومن بينها بالطبع أدبنا العربى) وقد صدرت عن هذا المعهد موسوعة تحتوى على أهم أدباء العالم القدامى والمعاصرين، وفيها جزء كبير عن الأدب المصرى منذ عصر النهضة وحتى جيل الستينيات والسبعينيات، ولكل كاتب من عشرات الكتاب فقرة تحتوى تعريفا بالكاتب وتاريخ ميلاده وأهم ما أصدره من أعمال والجوائز التى حصل عليها والقضايا التى تدور حولها أعماله، كل ما يشغلهم هناك هو الحصول على الكتب الهامة والبيانات عن بعض الأدباء ليتم تسجيلهم فى الموسوعة، ولديهم هناك مشاريع ترجمات طموحة، كنت أشعر أنهم يتسارعون فى سعيهم نحونا وقد قطعوا بالفعل حاجز اللغة الفاصل بيننا وبينهم بدراسة اللغة العربية واعتزازهم بذلك، بينما لم تكلف أى جهة نشر نفسها عناء تزويدهم ببعض المطبوعات ليزداد الحيز الذى خصصوه لنا من الجهد والدراسة.

فى خلال الرحلة نسيت أسماء الأيام، وتعداد ما انقضى منها وما تبقى، كنت أتأرجح فى فراغ التأمل صاعدا وهابطا ومستغرقا فى قراءة الحياة المختلفة والبشر بتقاطيعهم المختلفة وطباعهم المهذبة الودودة، هل أقول لكم أنهم شعب بلا كروش؟ إنهم بالفعل شعب بلا كروش، كل واحد منهم مشغول بذاته، بشغله، بدوره فى الحياة، تكاد نظرة الفضول والتطفل أن تنعدم، والزحام الذى كنت أتخيله تكدسا كان فى أكثر الأماكن ازدحاما منتظما، حتي شنغهاى وهى أكبر مدن الصين تعدادًا كانت تشبه الإسكندرية فى أواخر الربيع قبل زحمة الصيف، وكنت أسأل نفسى عن سر خلو الشوارع من المتسكعين بلا هدف وأجاوب نفسى بأنهم فى المزارع والمصانع ينتجون للدنيا مئات السلع رخيصة الأثمان، هذا فى النهار وساعات العمل، لكن ساعات الفراغ الطويلة لا تستهلك فى المقاهى، ليس فى الصين مقاه أو أمكنة عامة لاستهلاك الأوقات، لابد أنهم اخترعوا وسائل أخرى لم أعرفها فى أماكن لم أشهدها، لكن الزحام قليل والمواصلات العامة نادرة ندرة ظاهرة، لأن الدراجات تقوم بكل العمل، آلاف الدراجات جنبا إلى جنب، دراجات خلف دراجات أمام دراجات على جانبى الطرقات، وبالتالى فلا تلوث ولا عوادم ولا صخب أو كلاكسات تزعق بعزمها وتخترق الآذان من السيارات التى تسد الشوارع وتوقف الحركة والحياة.

الشوارع التى تجولنا فيها كانت تتشابه فى أنها مزروعة بالأشجار

على الجانبين والتى تتقابل فروعها وتشكل قبابا خضراء تفرش الأرض بالظلال، تخفف من سخونة الجو الموسمى الحار، والخضرة فى الصين تدعو إلى التأمل، فمن المزارع الممتدة إلى الجبال وشوارع المدن، الخضرة تغطى حتى جوانب المجارى المائية وسطوح البحيرات، لا شك أن للأمطار الموسمية دورا هاما فى استنبات النباتات البرية فوق الجبال وعلى جوانبها، يمكنك أن تشهد من فوق سور الصين العظيم ذلك التلاحم الكثيف من النباتات والأشجار فوق الجبال العالية وعلى جنباتها المنحدرة وفى المناطق الواطئة أيضا، ولابد أن تتخيل كيف استفادوا هناك من تلك النباتات البرية واستخرجوا منها الأدوية التى تعتمد على الأعشاب، وللأعشاب الطبية فى الصين شهرتها وللجذور غالية الثمن سوقها ربما لأنها تبعث الدفء فى الأبدان أو تمنحها القدرة على تقوية جهاز المناعة ضد الضعف والأمراض، أنا شخصيا لم أجرب لكن الذين جربوا قالوا لى بالعربى، «فاتك نصف عمرك» وأنا أعرف أن أكثر من نصف عمرى قد فات بالفعل منذ سنوات فهل كنت فى حاجة إلى تقرير تلك الحقيقة؟

لو فكرنا فى الأمر أكثر فسوف نكتشف أنهم هناك لم يتركوا شيئا للصدفة، وأنهم استخدموا كل شىء لمصلحة الإنسان، فى المائدة مثلا عشرات وعشرات من النباتات المطهوة بطرق مختلفة، أشعر وأنا أتناول أى وجبة أنه هناك على الأقل خمس أو ست نباتات برية مجموعة من الجبل ومعدة بشكل شهى فى أفخم الفنادق كوجبات، لابد أنهم أدركوا منذ القدم أن كل ماتطرحه الأرض قابل للاستخدام لفائدة البشر سواء فى الطعام أو الكساء أو البناء أو الصناعة.

ومثل الجبل والسهل هناك البحر والنهر والبحيرة، هناك يزرعون اللؤلؤ، وعند البحيرة الكبيرة فى مدينة هانشو تجد مصنعا كبيرا للآلئ البحيرة - أحجام وأنواع وأشكال، خواتم وأربطة عنق وعقود وحلقان وحلى مصفوفة ببراعة من ذلك اللؤلؤ، بل أنهم يستخرجون من بودرة اللؤلؤ دهانا طبيعيا، البودرة للبشرة وعبوات من هذه البودرة للعلاج والتقوية، وعلى امتداد البحيرة تطاردك اللآلئ فى أيدى الباعة بأسعار رخيصة ويحذرك المرافق من اللؤلؤ الصناعى الذى يشبه اللؤلؤ الطبيعى ولا يعرفه غير الخبراء.

فى هانشو زرنا بيت الشاى وهو مجموعة من النباتات المتجاورة، أشكال التجمعات التى كانوا يعقدونها لتناول الشاى، طبعا مستويات وطرازات مختلفة، أوعية إعداد الشاى فى الأزمنة السابقة وأوعية شرب الشاى، فناجين وأكواب، يحدثونك عن تاريخ اكتشاف الشاى وأقدم أشجار الشاى وطرق جمع الشاى وتجفيفه وفرزه، تندهش عندما تعرف أن فى الصين حوالى ثلاثة آلاف نوع من الشاى، الرقم محير بالنسبة لنا، لكنها على أى حال بلد الشاى، فيها أقدم أشجار الشاى ويقدرون عمرها بمئات السنين، وفيها أحدث نباتات الشاى وأصغرها أيضا، ولأنهم يشربون الشاى بشكل متواصل وفى كل مكان وبدون سكر، فإنه لابد من وجود الماء المغلى دائما حتى ولو فى ترمس محمول عند الانتقال أو السفر فى قطار أو أى وسيلة نقل، والشاى لايستخدم مرة واحدة بل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أكثر من خمس أو ست مرات، كل ما عليك أن تصب الماء المغلى فوق نبات الشاى الساكن قاع الكوب، أو الفنجان فتحصل مرة أخرى على شاى جديد أخضر، ولكن الشاى هناك ليس رخيصا كما قد توحى وفرة إنتاجه، أسعاره متفاوته فعلا وبدرجة كبيرة تصل إلى عشرين ضعفا بين شاى وشاى لكنه فى الحد الأدنى قريب من سعره عندنا وقد فقد اخضراره وتلون بالأحمر الداكن فى اتجاه السواد.

ولأنهم أهل حضارة قديمة فهم يحبون أهل الحضارات القديمة، مصر عندهم معروفة بالأهرامات وأبى الهول، وعند المثقفين تزداد المعرفة ابتداء من إدراكهم أنها دولة نامية تعرضت لاستعمار أجنبى مثلما تعرض أهل الصين وتحرر الشعبان بالمواجهة، هناك ساحة من الود المتزايد عنه الأدباء الذين قرأ بعضهم بعض كتابات المصريين المترجمة إلى الصين، يعتزون بتراثهم وتاريخهم مثلنا، سياحتهم الداخلية هى الأساس، وانفتاحهم على العالم بأسره انفتاح إنتاجى، أنهم يغرقون أسواق العالم بالسلع الرخيصة ويعتمدون على الأيدى العاملة الكثيرة فى الريف، ولابد أنهم نجحوا فى تصنيع الريف والاعتماد على الأيدى العاملة الرخيصة لكى يفتحوا لانتاجهم مساحة فى التجارة العالمية، والدولار موجود فى الشارع الصينى، كأنه معيار قيمة، وببساطة يمكنك أن تشترى بالدولار وأن تغيره فى الشارع والمتجر وربما بأسعار تقارب سعره فى البنك أو الفندق، ربما ينشط هذا التسهيل الحركة التجارية مع الأجانب وقريبا من الفنادق وربما حدث لو مثل هذا فى ستينيات هذا القرن قبل مرحلة الانفتاح على العالم لقالوا أن الدنيا انقلب ميزانها.

فى بكين زرنا المعبد السماوى وميدان السلام السماوى الشهير والذى شهد أهم أحداث الصين، وزرنا القصور الملكية ومقبرة ملوك أسرة منج وصعدنا سور الصين العظيم ليتأكد لنا ولهم أننا رجال نحتمل المشقة، وفى نانكين التى يسمونها الجحيم لشدة الحرارة فيها زرنا مقبرة «صين يات سن» وبوابة الصين أيام كانت نانكين عاصمة لبلاد الصين فى أوائل أسرة منج، وتجولنا فى معبد كونفوشيوس ومعبد بوذا.

فى شنغهاى ضاع منى جواز السفر، ولولا اننى كنت قد رأيت منظرا جميلا يستحق التصوير ما اكتشفت ضياعه، كان جواز السفر مع الكاميرا فى حقيبة صغيرة، وعندما بحثت عنها اكتشفت ضياعها، كان المكان يشبه منطقة الموسكى، محلات لبيع العطور والبخور والأنتيكات والملابس والخزف الصينى أعلنت لأقرب زميل في الرحلة أن جواز السفر ضاع منى، وبدون وعى أسرعت راجعا وحدى فى خط السير بالمعكوس، دخلت كل المحلات التى كنا قد دخلناها، وسألت بإنجليزية لم يفهمها إلا قلة قليلة عن الحقيبة، وسألت بالإشارة فبدت على وجوه العاملات الدهشة والإنكار أو عدم الفهم، قالوا كلاما بالصينية، وشعرت أكثر من أى وقت مضى بحاجز اللغة وكأنه جدار بارتفاع سور الصين أو الهرم الأكبر، ولا أدرى كيف وصل صاعد وشين وقنديل إلى مكانى وقد كدت أن أشعر بضياعى مثلما ضاع جواز السفر، لابد من جواز السفر فى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الغربة، من غيره ربما يضيع الإنسان، كنت تقريبا فى المحل الذى دخلناه للفرجة عندما ترجم هو كلامى وترجم لى كلام البنات، فعرفت أن حقيبتى الصغيرة كانت فى يدى وأننى خرجت بها من عندهم، كأنما كانت الترجمة دليلى لاكتشاف الهوية الضائعة لأننى ببساطة توجهت بآلية إلى الصيدلية على الجانب المقابل، كنت قد ذهبت مع صاعد أسأل عن علاج للسكر طلبه صديق ولم أعثر عليه أبدا لأن الطبيب المصرى الذى أملاه اسم العلاج أعطاه اسماً وهميا! المهم أننى وأنا داخل إلى الصيدلية رأيت الحقيبة فوق علب الأدوية الصينية فارتدت إلى روحى التائهة خلال نصف الساعة منذ اكتشاف ضياع جواز السفر وحتى العثور عليه، هل كان من الممكن أن أتحرك بدونه من مكان إلى مكان؟ وهل كان من الممكن أن أستخرج بديلا عنه من سفارتنا فى بكين وقد زرنا السفير فى ثالث أيام وصولنا وتعرف إلينا ودعانا فى بيته إلى مأدبة عشاء مصرى رائعة، لكن كل هذا لم يكن ليبعث الطمأنينة فى قلب فلاح مصرى فى بلاد الصين ضاع منه جواز السفر.

ترجم لى صاعد كيف أن الصيدلانية عندما اكتشفت الحقيبة الصغيرة جدت فى إثرى وحاولت أن تعثر على لتعيدها لكنها فشلت ربما لأننى دخلت فى أى مكان واختفيت عن الأنظار، لكنها اتصلت بالجهات المسئولة وأبلغتهم عن حقيبتى المتروكة وفيها جواز السفر والكاميرا وبعض الأوراق المكتوبة بالعربى الذى لابد أنها لم تعرفه، ربما استحقت أكثر من الشكر الكثير الذى حاولت أن أوصله لها ممتنا عن طريق صاعد، لكنها كانت تبتسم فى ود وبساطة من يشعر أنه عمل الواجب الذى لا يستحق كل هذا الحماس، لكنها على كل حال أعفتنى من العناء والقلق وأعفت أعضاء الوفد من الدخول في حسبة برما، ترى هل يستخرج بدل الفاقد قبل ميعاد الرحيل ونهاية الرحلة أم أننى كنت سوف أنتظر؟

صاعد:

سألت نفسى عن صاعد، هل كان مجرد دارس للغة العربية وعاشق لها يقوم بترجمة فورية متواصلة على امتداد الزمن الذى استغرقته الرحلة؟ أم أنه أولا وقبل كل شىء رجل صينى يقوم بدوره الأهم فى خدمة وطنه بينما يترجم كلامنا إلى كل تلك الشخصيات الأدبية والمسئولين فى اتحاد الكتاب عبر كل اللقاءات التى رتبوها للوفد المصرى؟ كان يرافقنا من أول دقيقة تزلنا فيها أرض مطار بكين ولآخر دقيقة غادرنا فيها المطار داخلين إلى صالة السفر، كان ما تحاورنا فيه مع أدباء بكين ونانكين وشنغهاى وهونشو كثيرا ومتعددا، قضايا الأدب المعاصر فى بلادنا وبلادهم، الحداثة ومابعد الحداثة، أثر الغرب وأثر الشرق فى الثقافة والأدب والحضارة الإنسانية، أدب أمريكا اللاتينية وتأثراته البعيدة بالروح الشرقية، كيفية دعم العلاقات الثقافية بين مصر والصين، أهم الترجمات التى تمت من الأدب المصرى إلى اللغة الصينية، اللقاءات مع الباعة فى المتاجر، الصيدليات، المتاحف، المعابد، عمال الفنادق وكافة من التقينا بهم وتعاملنا معهم وكان هو وسيطنا الوحيد الذى أرهقناه وشاركنا الآخرين فى إرهاقه، لكنه أبدا أبدا لم يبد أى ضيق أو يتململ أو تظهر عليه أى علامة من علامات الاستياء، كان

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يوقظنا بالهاتف فى الصباح ويتعجلنا إذا تكاسلنا فى النزول فى ساعات الوجبات، كنا نفطر فى السابعة والنصف نتغدى فى الثانية عشرة ظهرا ونتعشى فى السادسة أو السابعة، ومواعيد الطعام عندهم ثابتة تقريبا، ويلزم احترامها، والأدباء بطبيعتهم منفلتون من أى التزامات فماذا كان يستطيع صاعد أن يفعل مع أربعة ادباء من مصر فى زيارة للصين هو مسئولها الرئيسى؟

أشهد بالحق أن «صاعدا» نجح فى اجتذابنا إلى الفلك الصينى ندور فى مداره وبحسب مواعيده ونحاول أحيانا أن نأكل بالعصوين مثلهم وأن نتحامل وننبذ الكسل وننفذ البرنامج المكثف بدقة، وصاعد أستاذ جامعى من مواليد ١٩٣٨، وهو نائب رئيس جمعية دراسات الأدب العربى واستاذ فى قسم الدراسات الشرقية فى جامعة بكين، سألناه كيف يذهب إلى الجامعة فأجاب ببساطة: بالدراجة طبعا.

يعرف الكثير جدا جدا عن الأدب المصرى، ويعرف الكبار من أدباء مصر، وهو زوج وأب لابن وحيد، حكى لى مرة عن بنت له ماتت منذ سنوات وحزن من أجلها، هل بقى جرح هذه البنت فى قلبه إلى هذا الوقت؟ أعتقد، لكنه على الجانب الآخر يعيش نفس ظروف المثقف فى عالمنا الثانى بدخله المتواضع (دخول المثقفين فى الصين متواضعة إلى الحد الذى لا يتمكن البعض منهم من شراء مايلزم من مراجع ومطبوعات)، لكنه لم يكن متبرما، بل يوشك أن يكون راضيا عن دوره، كانت موسوعة الآداب الأجنبية التى حدثنى عنها معه فى آخر ليلة نقضيها فى فندق بكين، كان قد وعدنى بإحضارها ليرينى اسمى باللغة الصينية وأسماء أدباء مصر، وعندما جلس ليقرأ لى بعض الفقرات ويترجمها سألته إن كانت هذه النسخة تخصه شخصيا فأجاب بالإيجاب وأضاف أنه أحضرها لى هدية؛ استمر صاعد فى القراءة والترجمة فسألته إن كانت هى نسخته الوحيدة فقال إنها الوحيدة لكنه سوف يتصرف ويحصل على غيرها، شعرت أنه يدعونى لقبول الهدية بسماحة وكرم، لكننى أيضا راجعت نفسى عندما عرفت أنها غالية الثمن، راجعت نفسى وشكرته معتذرا عن أخذها منه لأنها مكتوبة باللغة الصينية التى لا أعرف منها مقطعا، اللغة الصينية ليست لها أبجدية، هى لغة تتكون من مقاطع تصل إلي خمسة آلاف مقطع، لكل مقطع نطق خاص وإذا أضيف له مقطع اخر تشكل فى معنى أو كلمة أو جزء من معنى

المهم أننى تركت لصاعد موسوعته وأنا حزين، ربما من أجله أو من أجل نفسى أو من أجل عشرات الأدباء المصريين الذين كان من الممكن على الأقل أن أجعلهم يطلعون على الفقرات الخاصة بهم فى صفحات الموسوعة على حساب صاعد

فى اللقاءات الساخنة بالحوار كان صاعد يقوم بعمله على أكمل وجه، لكنه فى عشاءات العمل كان يبدو لى مثل الضحية، فالمائدة الداخلية التى تتحرك حركة دائرية على محور وعليها الأصناف لتحصل على حقك وأنت فى مكانك كانت تدور وهو منهمك فى الترجمة، يشقيك أن تراه يؤدى دوره لصالحك ولا يحصل على وجبته، وكثيرة هى الموضوعات التى يلزم ترجمتها،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وحتى لو كست انت لجعلته يلتقط بعضا من نصيبه فغيرك لن يسكت، ربما لأن شهوة الكلام عند البعض تساوى شهوتهم فى التهام الأكل، ومثل هؤلاء يضعون أدوات الاستفهام أولا ثم يصوغون سايعن لهم من أسئلة سواء كانت مكرورة أو متواضعة فهى فى النهاية أسئلة وتحتاج إلى إجابة من هؤلاء البشر المؤدبين وترجمة من صاعد، ومثل هذه المسائل لا يمكن علاجها بالنصائح أو التلميحات، إنها تحدث مثلما يمكن أن تتخيل مائدة تدور بطبق شهى، ومن الطبيعى أن يتوجه الطبق بمحتوياته للضيوف أولا، أليس من المنطقى أن تتولد لدى الضيف فى مثل هذه الحالة بعض الحساسية التى تجعله يحاذر من أن يتجاوز حقه أو أن يتسلط على حقوق الآخرين، يقسم محتويات الطبق على عدد البشر ويحصل على نصيبه أو حتى أكثر قليلا بحيث لايبدو لمن يراه أنه يأكل فى آخر زاده كما يقول مثلنا الشعبى، المسائل تتداعى، أدوات الاستفهام ومحتويات الأطباق الكثيرة وهى تتناقص وصاعد يترجم، كان يبدو لى فى بعض الأحيان ضحية **متسامحة راضية** عن مصيرها، وكان يهمس لى فى بعض الأوقات بترجمات لبعض المأثورات الصينية المتفائلة أو بعض الأمثال المصرية الحاسمة، هل أزيد؟ كان «صاعد» بالنسبة لى وللوفد كله اكتشافا إنسانيا عميقا، ليتنى أستطيع أن أعوضه ببعض سطورى عن ذلك الإرهاق والتعب الذى سببناه له طوال الوقت، وبعض الأدباء لا يعجبهم العجب ولا الصيام فى شهر رجب، وقد كان صاعد هو الذى وظف نفسه كى يرضينا مهما كلفه ذلك من جهد ومشقة، هل كان يفعل ذلك ما لم تكن بلاده تجرى فى دمه؟

شين:

مسئول علاقات اتحاد الكتاب الصينى الذى رافقنا مع صاعد منذ البداية وطوال الوقت فى بكين، وكان يتابع تحركاتنا بالهاتف فى بكين وشنغهاى وهونشو، كانت البداية معه حوارا فى السيارة التى نقلتنا من المطار إلى الفندق، لم تغب فى حوارنا معه روح الود والتعاطف رغم أنه لا يعرف من اللغة العربية حرفا، لكن صاعدا كان هناك، وكانت روح الدعابة أيضا بادية، وكان يحاول أن يجعل رغباتنا تتوافق مع برنامجهم الذى أعد سلفا (لابد أنها بركات العالم النامى).

لكن هل الصين بكل ثقلها دولة نامية كما كانوا يقولون؟

الصين بثقلها البشرى والإنتاجى وانفتاحها الجديد ومقعدها الدائم فى مجلس الأمن وحقها المكفول فى الاعتراض أو الفيتو، هل هى بالفعل دولة نامية، ربما يتشابه تاريخنا مع تاريخهم فى بعض النقاط ويختلف فى نقاط أخرى، لكن شين كان يرى ذلك ولابد أنه نوع من التواضع أو طريقة خاصة للنظر إلى الغرب وأثر المنظومة الغربية فى العالم المعاصر.

كان شين قد ترجم عن اليابانية بحسب ما قال ما يزيد عن العشرين كتابا بين رواية ومجموعة قصص، لكنه لم يقرأ إلا القليل من الترجمات عن الأدب العربى، سألته عن دخله من كل هذه الترجمات وسألنى عن دخلى من مؤلفاتى فاتضح لكلينا أننا ننتمى لطبقة البسطاء، لكنه إمعانا فى العناد هددنى بإبلاغ زوجتى عن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أرياح لم أحصل عليها، وداعبته بأن أفعل نفس الشيء، وامتد خط الدعابة على استقامته حتى فكرنا في تأسيس «رابطة الخائفين من زوجاتهم» على أن يرأس هو الفرع الصيني وأترأس أنا الفرع المصري لابد أن الرياح حملت لنا تباشير مؤتمر المرأة الذي كان مايزال في زمن التحضير له هناك؛ المهم أن الرابطة تأسست بالفعل وعلى كل الخائفين من زوجاتهم في كل من مصر والصين أن يملأوا الاستمارات.

هل كان شين يخاف فعلا من زوجته أم أنه كان يدعوني لأن أتعلم بعض الخوف من زوجتي؟ كان يذكرني في كل لقاء بأنه من الضروري أن أشتري لها هدية بمبلغ لا يقل عن عشرة آلاف دولار، ولأن الأحلام أزهى من الواقع فقد كنت أعده بفعل هذا الأمر ليتأكد من جدارتي برئاسة فرع الرابطة في مصر، وكان يحدثني عن الأزواج الأشرار الذين لا يخافون من زوجاتهم وأحدثه عن المصائر الصعبة لمثل هؤلاء الأشرار ونضحك.

فاجأني شين بإجراء حوار جاد جدا معي في الليلة الأخيرة، وقام صاعد بالترجمة، كانت الأسئلة ذكية ومرتبة وتكشف عن عقلية واعية عارفة لهدفها تماما، وكنت أحس أن روح الدعابة لا تقلل من درجة الوعي بالعالم وقضاياه، ولولا وجود صاعد بيننا لظل الحاجز الذي يفصلني عنه أعلى من الهرم الأكبر وأطول من سور الصين العظيم، هل نشر الحوار؟ ربما وهل بقيت في ذاكرته مثلما بقي في ذاكرتي رئيسا لفرع الخائفين من زوجاتهم في الصين؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ص ٠ ح

«الغرب الحقيقى»
والجحيم الخصوصى للنزعة الفردية الأمريكية

تقدم مسرحية (الغرب الحقيقى True west للكاتب المسرحى الأمريكى **سام شيبارد** Sam Shepard والتى تعرض الآن على مسرح «دونمار وبرهاوس Donmar warehouse» فى لندن نموذجا دالا على العالم المسرحى، والخصائص الدرامية المتميزة التى تتسم به مسرحيات هذا الكاتب المرموق. **فسام شيبارد** واحد من أبرز جيل الستينيات المسرحيين فى الولايات المتحدة الأمريكية. بدأ الكتابة للمسرح عام ١٩٦٤، ضمن حركة بعيدا ـ بعيدا ـ عن برودواى Off - Off Broad-way الطليعية، والتى انبثقت لا احتجاجا على مسرح برودواى التجارى والجماهيرى الشهير، ونزعته الشكلية التى أجهزت على روح الإبداع والتجريب، كما فعلت حركة بعيداً عن برودواى ـ Off Broadway التجريبية، وإنما احتجاجا على هذه الحركة التجريبية ذاتها، وإمعانا فى الابتعاد عن رؤاها التى سرعان ما تحولت إلى مؤسسة قائمة بذاتها، واستقطبتها النزعة التجارية، التى تغلب على المسرح الأمريكى، والتى أجهزت على عدد من كتاب هذه الحركة التجريبية الطليعيين، وهم لايزالون فى ميعة الإبداع، كما حدث مع **إدوارد إلبى** صاحب (قصة حديقة الحيوانات) و(من يخاف ڤرجينيا وولف). لأن الفرق الأساسى بين الحركتين، هو أن الحركة الأخيرة تعى أهمية القطيعة المعرفية مع المؤسسة المسرحية أكثر من سابقتها، وتعى أساليب المؤسسة الأمريكية المراوغة لاحتواء المتمردين عليها وترويضهم. وتحاول هذه الحركة كذلك أن تبدع مسرحا شاملا، متفجرًا بالطاقة، ينبع من التصادم مع السائد، ورفض التفكير المنطقى، والبنية وتسلسلها السببى فى تطوير الحدث الدرامى، ويكتشف شعرية التفكك والتجاور فى تفاصيل الحياة اليومية، ويستخدم تلقائية الارتجال المسرحى المحسوب، وحميمية العلاقة بين الممثل والفضاء الذى يعمل فيه بطريقة تعيد للمسرح طاقته التعبيرية الخلاقة. فقد انطلقت هذه الحركة من الضيق بالتفسير،

والتبرير، والوضوح، والحبكة المرسومة بإتقان وهندسية، وسعت إلى تحرير اللغة، وإطلاق عنان خيال المتفرج، ليبحث لنفسه عن رؤيته الخاصة، وسط تلك النقلات المفاجئة التى امتلأت بها المسرحيات، وتبدل الأدوار والمصائر الذى قامت عليها حبكاتها. ولأن هذه الحركة المسرحية الجيدة تدرك أهمية نقد المؤسسة الأمريكية نقدا جذريا، يتناول قيمها الجوهرية، وتصوراتها الأساسية للمجتمع والإنسان، فقد تعرضت أعمالها لنوع من الحصار أو الإهمال. وربما كان هذا هو السر فى أن سام شيبارد لم يلق الاهتمام الواسع الذى حظى به مسرحيون آخرون أقل منه موهبة وأهمية، فمسرحياته المقلقة الرافضة لجوهر الفلسفة التى تنهض عليها الرؤية الأمريكية للعالم وراء محاولة المؤسسة بالتالى لتهميش إبداعه هو والعديدين من مسرحيى حركة بعيدا بعيدا عن برودواى، وغمطهم حقهم من الشهرة والاهتمام.

وقد عانى سام شيبارد من التهميش، ومن محاولة المؤسسة للتقليل من قيمته برغم غزارة إنتاجه، بل واستخدامها لهذه الميزة نفسها كعنصر فاعل لهدمه، وصرف الجمهور عن الاهتمام بعالمه، أو إدارة حوار واسع مع رؤاه. وكان رد شيبارد على هذا الموقف هو المزيد من الإنتاج، وتنويع مجالات هذا الإنتاج. ففضلا عن كتابته للعديد من المسرحيات، فقد كتب عددا من الأفلام الناجحة (بما فى ذلك زابرايسكى ZabriskiePoint) لأنطنيونى و (باريس - تكساس)، وقام بالتمثيل فى عدد آخر، حتى استطاع أن يفرض نفسه على الواقع الثقافى والمسرحى والسينمائى، دون المساومة على رؤيته، أو التضحية بحسه النقدى الحاد الذى يحرص على التعبير عنه دون الوقوع فى مهاوى الدعائية أو الكتابة الأيدولوجية. وتتسم مسرحياته بالتنوع الشديد والخصوبة، فقد كتب أكثر من أربعين مسرحية فى ثلاثين عاما، وحصل على جائزة بوليتزير عن مسرحيته (الطفل المقبور Buried Child). ولذلك فقد جرب فى مسرحياته شتى الأشكال والأنماط الدرامية من مسرح الفعل والإثارة كما فى مسرحية (رعاة البقر)، ومسرح العبث كما فى (شيكاغو)، ومسرح الخيال العلمى كما فى (يد غير منظورة) و (عملية اللكمة)، ومسرح قضايا الإبداع كما فى (مسرحية الميلودراما) و (جغرافيا الفارس الحالم) و (مدينة الملائكة)، والمسرحيات الموسيقية مثل (فم راعى البقر) و (ناب الجريمة) بالإضافة إلى المسرحيات الواقعية، مثل (لعنة الطبقة الجائعة) و (الطفل المقبور).

وتهتم هذه المسرحيات جميعا، مهما اختلف نمطها الدرامى، أو موضوعها المسرحى، بمدى تحلل الأسطورة القومية الأمريكية، أسطورة الهوية المصاغة فى بوتقة صهر الأجناس والحلم الأمريكى بنوع من أرض الميعاد أو الجنة الأرضية، تحت وقع سيطرة الآلة والنزعة الاستهلاكية على الحياة المعاصرة. كما تسعى إلى التعامل مع موضوع البحث عن الجذور، وما يفضى إليه هذا البحث من مآزق، لأن الجذور هى مصدر الهوية لديه، ولكنها كذلك منبع الجمود الاجتماعى، والتحجر العصبى الذى ما إن تنطلق الشخصية للانفلات من ربقته، وتتجه إلى الغرب حتى تصطدم بمأزق انبتات الجذور، وبأسطورة أخرى من أساطير الحياة الأمريكية المعاصرة هى غواية الغرب باعتباره الخلاص والحرية المطلقة. وهى أسطورة لها أهميتها القصوى فى عالمه، حيث يشكل الغرب الخلاص المرتجى لكل الساقطين، والسكارى، والطامحين إلى النجومية، والثراء السريع، والحالمين بمستقبل أفضل من ذلك الذى قدمته

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لهم أصولهم الاجتماعية. فالغرب هو أحراش أمريكا التى لم تستقر القيم فيها بعد، ولم تترسخ المعايير كما حدث فى الشرق بولاياته ومدنه العريقة. وهو لذلك فى حالة من السيولة القيمية والدلالية، والإنسانية معا، تتيح للحلم الأمريكى الزائف أن يواصل تأثيره الساحر على كل الذين جنى عليهم المجتمع، وأحالهم إلى ضحايا لآلته الرأسمالية البشعة، فهدهد الحلم جراحهم، وقدم لهم أملا ما فى خلاص ما. ويعى شيبارد مدى ما فى هذا الحلم من خداع، ولذلك فإنه شغوف باستخدام الصحارى الأمريكية القاحلة كاستعارة للوضع الأمريكى الذى يواجه فيه الإنسان أقسى صور الوحشة الطبيعية، فى صحراء قاحلة متعطشة للماء. بصورة تصبح معها الصحارى هى المعادل البصرى للخواء الداخلى ولبرارى الروح الموحشة، بل وتتحول لديه إلى الاستعارة المثلى للوضع الأمريكى، والحضارة الأمريكية برمتها.

وهذا هو ما تستخدمه هذه المسرحية التى عنونها شيبارد بـ (الغرب الحقيقى) والتى تجعل من الفضاء الذى تدور فيه الأحداث عنصرا فاعلا فى البنية المسرحية. إذ تدور المسرحية فى مطبخ بيت الأم، وهو مطبخ أمريكى تقليدى بسيط، يدخلنا إلى أحشاء العالم الداخلى الأمريكى الذى تشكل فيه العناية بالنظافة والنظام، وسقى النباتات الصحراوية التى تنتشر فى الأصص التى تعمر أنحاء المطبخ، نوعا من المعادل البصرى للانصياعية الأمريكية، والانخراط فى تلك القطيعية التى ترسم ملامح كل صغيرة وكبيرة فى حياة الفرد باسم حرية الاختيار. فقد أحالت تلك الانصياعية عملية التنميط إلى فن خادع يدعونه بحريةالاختيار، حرية اختيار لون أرضية المطبخ أو أثاثه، ولكن لابد لكل مطبخ أن يتكون من نفس الأثاث، وأن نفرش أرضيته بنفس البسط البلاستيكية، وأن تكون مائدته وكراسيه من نفس المادة أو من واحد من الطرز الثلاثة الشائعة... إلخ وقد عهدت الأم بالبيت إلى ابنها «أوستين» للإقامة به، والعناية بنظافته، وسقى نباتاته، أثناء غيبتها لعدة أيام فى رحلة قصيرة. ويريد أوستين أن يستغل هذه المدة التى يعيش فيها وحده فى هدوء البيت العائلى النظيف لكتابة قصة سينمائية يعول الكثير على قبول المنتج السينمائى «صول كيمر» لها. وقد استمع كيمر لفكرة قصته السينمائية، ووعد بتسويقها، والعمل على إنتاجها، ما أن ينتهى أوستين من كتابتها. وقد سبق لأوستين أن عمل فى عدة وظائف مساعدة فى كتابة السيناريوهات السينمائية لقصص ألفها غيره، ولكن لم تتح له فرصة أن يكتب قصته التى ظل يحلم بكتابتها لعدة سنين، ويعول على إنتاجها، وبالتالى نجاحها، كثيرا. وتوشك هذه الفرصة التى نعرف مدى أهميتها لأوستين، أن تكون هى حلمه بالخلاص والتحقق فى عالم لم يتح له فرصة التحقق بعد، برغم أنه راعى كل قواعد اللعبة، والتزم بكل سلوكات المواطن الأمريكى الصالح. ومع ذلك فقد أوغل فى العمر، وتجاوز الثلاثين دون أن يحقق نفسه بعد، ولكن ها هى فرصة التحقق قاب قوسين أو أدنى. فكيمر يوشك أن يجىء ليناقش معه التفاصيل النهائية للمشروع، وليطلع على ما كتبه منه.

ولكن بدلا من أن يأتى كيمر، يهل علينا الأخ الأصغر «لى»، بهيئته الفظة، وأظافره الطويلة، ومظهره القذر، وأسماله الممزقة، وذقنه غير الحليقة، وحركاته اللامبالية، وزجاجة الشراب «الجعة» التى لا تفارقه. ويفاجىء حضوره أخاه المناقض له مظهرا وسلوكا وتوجها. ولكن «لى» يبتز أخاه عاطفيا، ويطمئنه إلى أنه لا يريد إلا أن يحصل على بعض الشراب من ثلاجة الأم، وأنه سيحافظ على كل شىء نظيفا ومرتبا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حسب رغبتها، ولن يأتى بأى فعل يعكر صفو المكان. ولما يلاحظ حرص أوستين على التخلص منه لأنه يتوقع وصول كيمر، يطلب منه أن يعيره سيارته، فيفعل أوستن ذلك بعد تردد وهو غير راض، لأنه يشك فى أنه سيستخدمها لسرقة بعض بيوت الحى، ويذكره بأن أمه معروفة فى الحى، ولاداعى لتدمير سمعتها فيه بارتكاب عمل طائش. فيطمئنه «لى» بطريقة لا تفلح فى تهدئة مخاوفه، ومع ذلك يقرر أوستن أن يعيره سيارته، لأن استعارة السيارة، برغم ما تنطوى عليه من مخاطر، هى أهون الضررين بالنسبة له، فالبديل هو أن يبقى «لى» فى البيت عندما يأتى كيمر لمناقشة مشروع الفيلم، ويدمر بذلك فرصة عمره التى أصبحت قاب قوسين أو أدنى من التحقق. ومن خلال النقاش بين الأخوين يعرف «لى» هواجس أخيه ومخاوفه، واهتمامه بكتابة فيلم يعلق عليه الكثير، فيقول له أنه هو الآخر لديه قصة لفيلم ناجح من أفلام رعاة البقر، وقد مرت سنوات كثيرة دون أن تنتج السينما الأمريكية فيلما عظيما من أفلام رعاة البقر. ويحكى له عن قصة فيلمه فيكتشف أوستين أنها قصة تافهة، وغير منطقية، مليئة بالمفاجآت، والأحداث غير المعقولة. فيسخر منها، ويطلب منه أن يأخذ السيارة وينصرف، و«لى» يكون قد عرف فى الوقت نفسه كيمر الكثير عن كيمر، وعن شغفه بلعبة الجولف، وحبه لإنتاج أفلام ناجحة، وغير ذلك من التفاصيل.

وينصرف لى، ويواصل أوستن الاستعداد للقاء كيمر، ولما يأتى كيمر، وتبدأ مناقشة المشروع، يعود لى محملا بمُسروقاته، ومنها جهاز تليفزيون، يزعم أنه كان يصلحه واستعاده من محل تصليح الآلات الكهربائية، وعاد به لشغفه بالقصص والأفلام. ويستولى «لى» بالتدريج على اهتمام كيمر، وقد دخل إليه من مدخل لعبة الجولف التى يعرف الكثير عنها. بالرغم من أن مظهر «لى» الرث، ولغته الفظة تتنافى كلية مع هذه اللعبة التى تعد من ألعاب علية القوم والوجهاء فى المجتمعات الرأسمالية. ويتواعد كيمر مع «لى» على لعب الجولف فى اليوم التالى، ويعود «لى» من اللعب ليخبر أخاه أن كيمر قد شغف به كلاعب للجولف، وأهداه مضاربه نتيجة لذلك، وأنه، وهذا هو الأهم، قد استمع إلى قصته، وقرر العمل على إنتاجها، وطلب منه كتابتها. ويطلب «لى» من أخيه أن يساعده فى كتابة المعالجة السينمائية، لأن «لى» أمى، ولا يعرف كيف يكتب، ناهيك عن استخدام الآلة الكاتبة. وأمام إلحاح لى وتهديده لا يملك أوستن إلا أن يساعده على كتابة قصته دون تدخل فى حبكتها الغريبة، ويقدمها «لى» لكيمر فيقرر إنتاجها على الفور، والتعاقد معه بشأنها، وتأجيل مشروع أوستين الذى كان أقصى ما وعد به إزاءه أنه سيعمل على البحث عن منتج له. هنا يصل التوتر بين الأخوين، وبالتالى بين المشروعين ذروته. لأن «لى» الذى رفض الانصياع لنمط الحياة الأمريكية، وقرر التمرد عليها، وعاش فى الصحراء، بقيت نفسه على غاراته المنتظمة على بيوت أمثال أخيه أوستين من الذين حافظوا على النظام وامتثلوا له، يرى، بل ويتوق، إلى أن يعيش حياة مثل حياة أخيه المنظمة المستقرة المأمونة. وهاهى الفرصة قد جاءته، ولذلك فإنه يدافع عنها بأقصى ما فى طاقته، وهو مستعد لأن يقتل أخاه، لو رفض مساعدته فى كتابة القصة.

لكن أوستين الذى يعجز عن فهم منطق المنتج الهوليودى، وكيف قبل قصة أخيه المفككة وغير المنطقية، وفضلها على قصته التى أنفق العمر فى إحكام حلقاتها، يجد نفسه وقد انجذب هو الآخر صوب حياة أخيه الرافضة لقيم العالم الأمريكى، وبالتدريج تكتمل فصول لعبة تبادل

المراكز، حيث يستهوى كل من الأخوين نمط الحياة التى يعيشها نقيضه. فإذا كانت حياة لى هى التى أفرزت الخيال القصصى الذى تقبله هوليوود، فإن هذا وحده سبب كاف لأن تشوق أخاه أوستين الذى أنفق العمر كله يحاول كتابة قصته السينمائية لا العمل على صياغة قصص الآخرين. وما أن تحين له الفرصة، حتى يجد أن أخاه قد انتزعها منه بمهارة وبساطة متناهيتين، وعاد به من جديد إلى الوضع الذى تصور أنه قد آن أوان التخلص منه، وهو المساعدة على كتابة قصص الآخرين. لكن «لى» الذى يدرك مدى صعوبة الحياة القاسية التى تجرع آلامها، يتحدى أخاه أن يفعل ما كان يفعله، فيقبل أخوه التحدى لدهشته. وينطلق إلى سرقة مطابخ الجيران، ويعود محملا بمسروقاته. غير أن لى» لا يريد لأخيه أن يعيش تجربته الموحشة فى صحارى النفى والعزلة، ويتوسل إليه بالطريقة الوحيدة التى يجيدها،وهى الفظاظة والتهديد، أن يساعده فى كتابة السيناريو، بعد أن قبلت شركة الإنتاج معالجته، وتحمس لها كيمر إلى أقصى حد. أو بالأحرى أن يساعده فى الخلاص من حياته القديمة التى عانى منها الكثير، وأن الانفلات من أسرها.

فيرفض أوستين ذلك، ويقرر أن ينطلق إلى الحياة التى يريد «لى» أن يتركها وراء ظهره. وتبدأ دراما تبادل المراكز المؤلمة، وتتخلق معها اليات محاولة لكل من الأخوين القسرية فى منع الآخر من أخذ دوره السابق، لأن كل منهما يدرك مدى مافى هذا الدور من مرارة وإخفاق. وتتجسد لنا من خلال هذه الدراما المستمرة عملية التدمير المتبادلة التى تنتهى بتدمير مطبخ الأم وقد تحول إلى ساحة لمعركة ضارية بين الأخوين. ولما تأتى الأم فى نهاية المسرحية تجد أن النباتات قد ماتت، وأن كل شىء فى مطبخها/ عالمها القديم قد انقلب راسا على عقب، وأن الأخوين قد أوشكا على تدمير بعضهما كلية، وأن أوستن قاب قوسين أو أدنى من قتل أخيه والخلاص منه.

هذه هى أحداث المسرحية التى لجأ المخرج إلى حيلة درامية جميلة، هى جعل الممثلين الرئيسيين فيها، واللذين يقومان بدورى الأخوين، يتبادلان الأدوار ليلة بعد الأخرى فى المسرحية. فمن يقوم الليلة بتمثيل دور «لى» يقوم غدا بتمثيل دور أوستين، والعكس بالعكس.. بالصورة التى تؤكد أهمية لعبة تبادل الأدوار والمراكز فى المسرحية، وتؤكد فى الوقت نفسه أن لكل دور من الدورين جحيمه الخصوصى، وأنه لا فرق كبير فى الحقيقة بين ذلك الذى انصاع لكل معايير المؤسسة وطبقها بحذافيرها، وذاك الذى تمرد عليها وازدراها كلية، لأن كلا الأخوين يعيش جحيمه الأمريكى: فى أحراش تلك الصحراء القاحلة المترعة بالألق الخادع، والتى لا أمل لمن يدلف إلى فيافيها فى الخلاص أبداً. فقد استطاعت المسرحية أن تجعل المسيرتين المتناقضتين لحياتى الأخوين تسفران عن نفس النتيجة، بالصورة التى بدا معها أن من انصاع للنظام كمن تمرد عليه، وأن تسلط الفردية المطلقة على الشخصية الأمريكية، باعتبارها المكون الأساسى لها، قد أعمت الأخوين عن إمكانية التعاون معا لتحقيق خلاصهما المرتجى. فقد أذكت هذه الفردية حدة الصراع وقضت على كل إمكانية فى التعاون والعمل المشترك. وقد استطاعت المسرحية أن تكشف لنا عن «حقيقة الغرب» تلك دون أن تطرح موضوعها على سطح الحدث الدرامى، بل بتحويله إلى بنية درامية تعتمد على توازى المسارات، وعلى السعى لتبادل المراكز دون الوعى بأن الخيار الآخر الذى تسعى الشخصية لتبنيه لا يقل سوء عن ذلك الذى تهرب منه.

فى القطار

محمد كمال محمد ـ الجيزة

يجلس فى كافيتريا القطار ويطلب فنجانًا من الشاى ويأتى إليه بعد لحظات وأثناء تقليبه يقع بصره على امرأه تقلب فنجان الشاى الذى أمامها ويبدو أنها شاردة الذهن تفكر فى شىء ما ويالها من امرأة جميلة حتى أنها تبدو كطفلة وترفع المرأة عينيها وترى ذلك الرجل وهو يحدق فيها ولا يرفع عينيه عنها ترى من يكون ولماذا يحملق فى هكذا هل يعرفنى؟

لا أظن ذلك فإنى لا أتذكر أننى رأيته من قبل فكيف يعرفنى ؟ ربما يعرف زوجى ولكنى أعرف أصدقاء زوجى جيدًا لا فأنا لا أعرفهم جميعًا وربما يكون صديقًا له وأنا لا أعرفه ولكن لو كان صديقه فلماذا ينظر إلىَّ هكذا دون أن ينطق بكلمة واحدة؟

هل يكون قـــد رأى ... وهو يوصلنى إلى القطار ويودعنى ـ يا مـصـيـبـتى ـ هل من الممكن ذلك ولم لا ؟ ولربما يكون زوجى قد علم أو شك فىَّ ولذلك أرسل هذا الرجل ليراقبنى ولم لا ؟ ولقد تحرك القطار وركب معى وهو منذ ذلك الحين يحملق فىَّ هكذا.

لا . لا إنها مجرد ظنون تساورنى فأنا لا يظهر على شىء وزوجى يثق فى وهو الآن يعلم أنى فى زيارة لأمى المريضة . ولكن ماذا لو كان قد اتصل بأمى وعلم أننى مكثت معها يومًا واحدًا فماذا عن اليوم الآخر؟

ولكن متى إذن كلف هذا الرجل بمراقبتى ؟ فحتى لو علم ذلك لا يستطيع أن يكلف أحدًا بمتابعتى وهو لا يعرف أين أنا ثم إنه لم يفعل ذلك من قبل فما الذى يجعله يفعل ذلك الآن؟ فهو دائمًا مشغول عنى وأكاد لا أراه وهو الآن فرح لأننى تركته لمدة يومين يفعل فيهما ما يشاء فهو يجد الآن فى نفسه راحة لأنه لا يجد من يسأله لماذا تأخر أو أين كان أو ماذا كان يفعل؟ فما الذى يدفعه إذن إلى أن يسأل عنى؟ لعله الآن يتمنى ألا أعود إليه وألا يرانى مرة أخرى لا . لا أظن أن هذا الرجل يقصد أن يترقبنى أو أن زوجى علم بشىء.

وترفع عينيها مرة أخرى إلى الرجل دون أن تجعله يلاحظ ذلك وإذا بها تجده مازال ينظر إليها . . هذا الرجل يراقبنى بالتأكيد فهو منذ أن ركبنا القطار وهو ينظر إلىَّ هكذا فلو كانت مصادفة لما استمر يحملق فى كل هذه الفترة ولكن كيف ومتى كلفه زوجى بمراقبتى؟

ولكن من الممكن أن يكون قد شك فى ولذلك تركنى أرحل ليتأكد من ظنونه وها هو قد تأكد الآن فسيبلغه هذا الرجل.

ولا أدرى فمن الممكن أن يكون قد كلف هذا الرجل بقتلى بالفعل إذا تأكد مما يظن فماذا أفعل ؟

هل أهرب ولا أعود إلى المنزل ولكن إلى أين وكيف وهذا الرجل يتبعنى هكذا؟

وكيف أهرب وأتخلص منه وإن لم أستطع فماذا أفعل؟

وماذا سيكون مصيرى إن لم استطع الهرب والنجاة هل سيقتلنى أم سيعذبنى؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولم يفعل بى زوجى هذا وهو قد تسبب فى ذلك فقد تركنى وحيدة طيلة الوقت لا أجد من أتحدث إليه أو أشكو إليه لا أجد إلا جدران المنزل العتيق الذى أعيش فيه وهذا الغبى الذى - لا يفهمنى . نعم فسأواجهه بذلك وأطلب منه أن يجعلنى أرحل ولن يرى وجهى بعد ذلك اليوم . لا لن أفعل ذلك فما كان ينبغى لى أن أفعل ما فعلت حتى ولو فعل هو ما فعل فكان الأفضل لى أن انفصل عنه بدلاً من أن أقف مثل هذا الموقف الذى لا أحسد عليه ولا أدرى ما الخلاص منه.

إذاً سأذهب إليه قبل أن يصل إليه ذلك الرجل وأعترف له بما فعلت ولكن كيف أقول له ذلك لابد أن أتدبر الأمر فإن لم أعترف له سيسبقنى ذلك الرجل ويقول له.

وفى هذه الحالة لن يسمع منى كلمة واحدة . سأجمع شجاعتى وأعترف له أننى أخطأت وأستحق العقاب الذى يوقعه على وما كان لى أن أفعل ذلك وأعاتبه بأن ذلك كان بسببه وأنه شريك فى مسئولية ما وقع وأفهمه أن ذلك كان خطأ ولحظة ضعف وأقسم له أنها المرة الأولى التى أخطئ فيها وأتعهد بأن تكون الأخيرة.

ولكن لا أظنه سيتفهم ذلك أو يسمع ما أقول فهذه خطيئة لا تغتفر.

• • •

الرجل يتساءل لماذا تنظر إليه هذه المرأه هكذا وتحاول الا تجعله يراها. فى أى شىء تفكر وماذا تدبر؟ فإنى لم أرها من قبل على ما أذكر ولكن إن لم أعرفها وتعرفنى فما الذى يجعلها تراقبنى هكذا هل من الممكن أن نكون قد تقابلنا من قبل ولكنى لا أذكر ذلك بل أننى أكاد أقسم أننى لم أرها من قبل.

لا . لا أظن أنها تعرفنى . إذن فلماذا تنظر إلى هكذا وماذا تريد؟

لا أجد فى نفسى إلا تفسيرًا واحداً وهو أنها قد تكون قد رأتنى وأنا ... يا إلهى - ولكنها قد تكون من عملاء الشركة وأنا لا أعرفهاأو أنها تكون قد أتت لسوء حظى للشركة فى هذا اليوم لأول مرة.

وحتى لو كانت من عملاء الشركة أو أتت إلى الشركة فى ذلك اليوم لأى سبب من الأسباب فكيف ستراني أو كيف ستعرف أننى قد أخذت ذلك المبلغ.

تتوقف الابتسامة على شفتيه وكأنه تذكر شيئًا ما فلم لا تكون قد قرأت الخبر فى الجريدة الصباحية وقد حدث ذلك بالأمس - نعم فبالتأكيد أن الخبر قد نشر فى جرائد اليوم ومن الجائز أيضاً أن تكون صورتى قد نشرت مع الخبر وهى قد تعرفت على. ما الذى جعلنى أفعل ذلك وأين كان عقلى عندما فعلتها. إن زوجتى شيطانة ملعونه ويالى من أبله أن أخضع لرغباتها وأن أسلك هذا المسلك لتحقيق مثل هذه الرغبات يالها من زوجة كثيرة الشكوى تشكو من كل شئ وكثيرة المطالب تبغى كل شئ.

ما فعلت شيئًا قط ومدحته أو اعجبت به ما قدمت إليها هدية إلا وسخرت منها ومنى ودائماً تطلب المزيد لا تتوقف عن الطلبات والمشاكسات ويالیتها شكرتنى يوماً أو توقفت عن مطالبها التى تتحدى قدراتى بل إنها تزداد يوماً بعد يوم ولا أجد أمامى طريقاً غير ما سلكت فبدأت بأخذ الرشوة وها أناانتهى باختلاس فماذا دهانى وماذا أصابنى لكى أفعل بنفسى كل هذا؟ فقد كنت الموظف

ARCHIVE

النبيل الشريف مثال الأمانة فى الشركة إلى أن ظهرت تلك المرأة فى حياتى وتزوجتها وياليتنى لم أفعل ذلك فها هو ذا مصيرى مطارد من العدالة أسير التفت حولى.

فلم لم أرفض طلباتها واتركها وشأنها. مالذى جعلنى أضعف هكذا وأغير مبادئى وطريقى الذى رسمته لنفسى لقد دمرت حياتى كلها ليتنى لم أقابلها من قبل.

لا. إنه خطئى أنا وأنا المسئول عنه. والآن ماذا أفعل وقد أصبح هناك شاهد على جريمتى بالتأكيد ستبلغ عنى وسأنال جزائى على ما فعلت. ولكن ماذا أفعل الآن هل أستمر فى طريقى وأظل هارباً مختبئاً طيلة حياتى؟ حتى هذا لن أستطيع أن أفعله وليس بيدى الآن فهذه المرأة ستتبعنى وتعرف مكانى ثم تبلغ عنى سيكون مصيرى السجن بالتأكيد.

ولكن لا، لن أدعها تزج بى فى السجن هكذا.

فلأجعلها تسير خلفى إلى مكان غير معمور ثم أقتلها وأتخلص منها وتموت معها حقيقتى.

فسأغير من شكلى واعيش هنا فى هذه البلدة التى لا يعرفنى بها أحد.

ولكن كيف أضيف إلى جريمتى جريمة أخرى أفظع وأبشع؟

فلمجرد انها تحاول أن ترشد العدالة عن مجرم مثلى أقتلها أأقتل نفسًا بشرية بغير ذنب؟

لا لن أفعل فإن ذلك سيثقل حملى ويزيده جريمة أخرى.

وماذا لو كان أحد غيرها قد عرفنى أو تعرف على فيما بعد. هل أقتله هو الأخر؟

و أين ينتهى بى الطريق؟

من الأفضل أن أسلم نفسى إلى الشرطة حتى أخفف عن نفسى وأكفر عن ذنبى ومن يدرى فقد يجدون فى ذلك سبيلاً لإطلاق سراحى. ولكن ماذا لو لم يفعلوا ذلك وسجنونى؟أو أن هذه المرأة قد سبقتنى إليهم فماذا أفعل؟

نعم أذهب إلى صاحب الشركة وأرد له المبلغ فلم ينقص منه شيء حتى الآن وأستعطفه أن يغفر لى ويسامحنى وربما فعل ذلك. ولكن ذلك فيه فقد للمال وفقد لعملى فى الشركة - يتوقف عن تقليب الشاى وينظر إلى ساعته وإذا به يبتسم ابتسامة عريضة وكأنه سيطير من فوق معقده - لن أضطر إلى أن أفعل أى شئ من ذلك.

ولمْ أفعل ذلك وأمامى الفرصة لأن أرجع إلى رشدى واحتفظ بوظيفتى واعيش حراً طليقاً ؟ سأرجع سريعاً إلى الشركة وأعيد المبلغ إلى الخزينة قبل أن يذهب الموظفون ويفتضح الأمر.

ويرجع كل من الرجل والمرأة إلى تقليب الشاى الذى أمامه ويسود الصمت لحظات وهما ينظران إلى بعضهما ويسود القلق والتوتر والريب بينهما.

وإذا بصفارة القطار تقطع هذ الصمت إيذانا بوصول القطار إلى محطته المنشودة.

فيقوم كل منهما ويتأهب للرحيل وهو فى ريب من أمره.

وإذا بهما ينزلان من القطار ويستقل كل منهما تاكسيا ويسير فى طريقه المنشود وتعتلى شفتيه ابتسامة عريضة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com